искусство 6.70

КИНО

Поздравляем

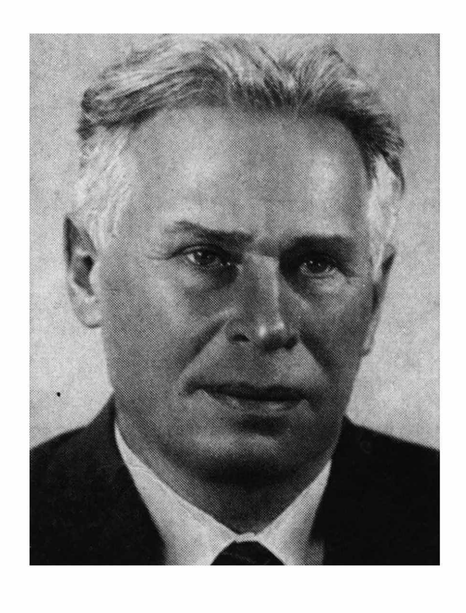
с 70-летием



Птушко Александра Лукича, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, одного из крупнейших мастеров объемной мультипликации, комбинированных съемок и сказочного фильма, автора популярных как у юного, так и у взрослого зрителя картин «Новый Гулливер» (1935), «Золотой ключик» (1939), «Каменный цветок» (1946), «Садко» (1952), «Илья Муромец» (1956), «Сказка о царе Салтане» (1967)



Корш-Саблина Владимира Владимировича, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, одного из родоначальников белорусского киноискусства, чье самобытное творчество сыграло значительную роль в развитии всего советского кинематографа, постановщика фильмов «В огне рожденная» (1929), «Первый взвод» (1933), «Искатели счастья» (1936), «Моя любовь» (1940), «Освобождение Советской Белоруссии» (1944), «Константин Заслонов» (совместно с А. Файнциммером, 1949), «Красные листья» (1958), «Первые испытания» (1960) и многих других



Медведкина Александра Ивановича, народного артиста РСФСР, создавшего ряд игровых и документальных фильмов, известных у нас в стране и за рубежом. Среди них комедии «Счастье» (1933), «Чудесница» (1936), документальные ленты «Первая весна» (совместно с И. Посельским), «Разум против безумия», «Закон подлости», «Дружба со взломом», «Ракеты на Рейне», «Тень ефрейтора», «Мир Вьетнаму», «Склероз совести» и другие.

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Проблемы века — проблемы художника

Духовный мир современника и экран

Новые фильмы

Слово имеет зритель

Вопросы теории

Портреты

Рассказы кинематографистов

Размышляя о герое

За рубежом

Сценарий

На 1-й странице обложки — И. Смоктуновский в роли Петра Ильича Чайковского в фильме «Чайковский» (режиссер-постановщик И. Таланкин, «Мосфильм»)

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А06660. Подписано к печати 22/V 1970 г.
Формат бумаги 70/90¹/₁₆. Печатных листов 11,5 (условных листов 13,45)
Тираж 38 000 экз. Заказ 150
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Главное в деятельности партии — политическое руководство обществом. Задачи коммунистического строительства требуют дальнейшего совершенствования работы партийных и государственных органов, концентрации их внимания на узловых политических, экономических и идеологических проблемах.

Победа социализма, разумеется, не означает полного и окончательного решения всех социальных проблем. В социалистическом обществе, как и во всяком развивающемся организме, возникают свои сложности различного характера. Однако все они вполне разрешимы. Нужно только не закрывать глаза на них, а находить действенные меры для их преодоления. Именно в том и состоит искусство партийного и государственного руководства, чтобы вовремя заметить возникающие проблемы, реально их оценить и наметить путь к их решению. Глубоко, обстоятельно изучая обстановку, тенденции развития, смело вскрывая трудности и противоречия, указывая пути их преодоления, партия прокладывает маршруты строительства коммунизма, выдвигает перед народом назревшие задачи, вдохновляет массы на трудовые творческие подвиги.

У ленинской партии слово не расходится с делом. Курс на победу социалистической революции; курс на социализм; курс на строительство коммунизма — таково слово партии, выраженное в трех ее программах. Победа

Октября, торжество социализма, успешное движение по пути в коммунистическое завтра — таково дело партии, дело всего народа.

Сила партии — в верности принципам марксизма-ленинизма, пролетарского интернационализма. Сила партии в ее монолитном единстве, которое утвердил и которое неустанно отстаивал Ленин. Сила партии в неразрывной связи с рабочим классом, с народными массами, коллективным вождем и организатором которых она является. Сила партии в ее революционном духе, в способности критически оценивать и глубоко осмысливать результаты своей деятельности.

(Из доклада Генерального секретаря Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза тов. Л. И. Брежнева на совместном торжественном заседании ЦК КПСС, Верховного Совета Союза ССР, Верховного Совета РСФСР 21 апреля 1970 года, посвященном 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина)

Проблемы века — проблемы художника

Перекличка кинодокументалистов

Участвуют: В. ЛИСАКОВИЧ, А. МЕДВЕДКИН, А. НОВОГРУДСКИЙ, Х. ЯКУБОВ, К. СИМОНОВ, Б. ВИННИЦКИЙ, Н. КЛАДО, Г. МЕЛИК-АВАКЯН, Е. ВОРОБЬЕВ, И. ПЕРСИДСКИЙ, О. АРЦЕУЛОВ

Июнь 1970 года. Мир отпраздновал столетие великого Ленина. Отгремели салюты в честь двадцатипятилетия разгрома гитлеровской Германии. Первое на земле социалистическое государство победно шествует по своему второму пятидесятилетию...

Важнейшие факты современной истории, крупнейшие события нынешнего дня и недавнего прошлого — главное содержание нашего документального кино. Осмысление пути, пройденного человечеством за минувшие полвека, исследование социальных процессов, характеризующих основные направления мирового развития, приобретают сейчас особое значение. Наличие сложных, порой противоречивых явлений действительности со всей остротой выдвигает перед художниками задачу неустанного выявления со всей партийной четкостью и классовой принципиальностью путей развития, исторической перспективы.

Просто зафиксировать на пленке событие, факт — значит решить лишь полдела. Добросовестно пересказать явления истории — значит, по существу, только сделать заготовку для будущего. Лишь прикосновение к отснятым кадрам истинного публициста, художника придаст им дыхание и глубину, внесет в них элемент осмысления и творчества, раскроет через факты человека — создателя всех наших духовных и материальных богатств.

В свою очередь, интересно, ярко раскрытая человеческая судьба, как в фокусе, соберет в себе значительные приметы времени, даст им образное освещение, а потому и окажет наиболее эффективное воздействие на зрителя.

Художественная действенность документального фильма — конечный результат большого труда творческого коллектива: сценариста, режиссера, оператора, композитора... Их активная авторская позиция, только одна она способна страстно утверждать те или иные явления жизни или не менее страстно их осуждать. Здесь проявляется высокая гражданственность создателей картины, их партийность.

Приступая к документальному фильму, автор должен четко знать, что он хочет сказать людям. Это первое условие кинопублицистики.

Однако сплошь да рядом появляются документальные ленты, где вроде бы запечатлены наши современники: в цехах заводов, на колхозных полях, в конструкторских бюро, в учебных аудиториях... Но всегда ли мы уходим с таких картин внутренне обогащенными? Узнаем ли новое,

важное, свершив акт художественного познания действительности? И всегда ли это познание по-настоящему активно, иначе говоря, публицистично? Иногда создается впечатление, что автор, блуждая по свету, не отбирает факты, а только переносит на пленку все, что попадается на глаза.

Снять рабочего человека в цехе, у домашнего очага, в театре и т. д.— это еще не значит ответить на вопрос: что такое советский рабочий? Очень часто внешняя сторона жизни, перенесенная на экран, составляет содержание многих фильмов. И в какую бы «изысканную» драматургию ни пытались уложить эту, пусть даже детально наблюденную жизнь, какими бы изощренными операторскими приемами или витиеватыми дикторскими словесами ни пользовались авторы, картина не станет произведением образной публицистики, коли не несет она образ граждански заинтересованного автора, коли отсутствует в ней личный, художника, взгляд на снимаемый материал, если не чувствуется его твердой гражданской убежденности в необходимости создания именно этой, а не какой-то другой картины.

Все еще часто подлинный творческий поиск документалисты подменяют мнимым «новаторством», когда, скажем, композиционная рыхлость выдается за близость к ритмам натуральной жизни, а поверхностная иллюстративность оправдывается важностью и злободневностью темы...

Состоявшийся в июне прошлого года в Москве Международный форум коммунистов еще раз показал, какую огромную роль играет принципиальный марксистско-ленинский анализ современных событий для понимания будущих судеб мира.

Как важно сегодня, снимая, скажем, репортажный фильм во Франции или в развивающихся странах Африканского континента, не свести его к туристским вздохам умиленного наблюдателя, а попытаться дать яркую, волнующую картину классовых битв и роста самосознания трудящихся.

Документальное кино должно помогать людям разбираться в непростой взаимосвязи сегодняшних явлений, вскрыть их истоки, чтобы помочь человеку быть сознательным участником исторического процесса.

Мастера советского документального кино, представители разных киностудий страны рассказывают в выступлениях на нашей перекличке о том, что их волнует сегодня, какие творческие, политические и общественные задачи встают перед ними, какие видят они пути к тому, чтобы искусство образной публицистики поднялось на новую идейную и художественную высоту.

М. КОРОЛЕВА

В. Лисакович

В центре — человек



Когда речь заходит о наших профессиональных заботах, об использовании тех или иных приемов и выборе тех или иных выразительных средств, то, как мне кажется, мы меньше всего должны быть категоричными. В каждом отдельном случае все в конечном счете зависит от чутья самого автора, на которое ему и следует полагаться. И если я хочу поделиться некоторыми соображениями, исходя из собственной практики, то это никак не значит, что я собираюсь дать какие-то обязательные для всех рецепты.

Одна из важнейших проблем заключается в том, чтобы эмоционально увлечь зрителя. Однако, делая картину, я в об-

щем-то меньше всего думаю, как ее делать. Если мне интересно, то мне кажется, что и зрителю должно быть интересно. Хотя в документальном кино мы редко имеем возможность строить фильм на основе острого сюжета. Поэтому приходится искать и искать. В последние годы выходит очень много картин, построенных на архивных документах, до этого неизвестных зрителю. Введение в оборот новых материалов — тоже одна из возможностей заинтересовать аудиторию. Фильмы же, построенные на живом материале сегодняшнего дня, снимаются не так уж часто. Я и сам сделал подряд три картины на летописном материале — «Вспоминая Чкалова», «Хроника без сенсаций», «Гимнастерка и фрак». Это была увлекательная и поучительная работа, прививавшая навыки кропотливейших поисков в архивах. Тем не менее я с большой радостью принялся вслед за ними делать картину о современном рабочем классе, хотя и понимал, что это необычайно объемная и сложная тема и что не на каждом шагу меня тут ждут удачи.

Мне еще трудно было представить, как все получится в целом, но я уже решил — решил сразу, как исходную установку, — снимать б о л ь ш у ю документальную повесть. Это не было чисто формальной прихотью. Я думаю, что обойтись без живого слова героя сейчас практически нельзя. Споры о том, что говорящий человек в документальном кино — это телевидение, а не кино, на мой взгляд, не имеют под собой основания. Ибо кинематограф выражается не в одном лишь физическом, пространственном движении, но и в д в и ж е н и и м ы с л и, которую ведет не только автор, но и герой фильма. Стремясь насытить картину рассказами рабочих и инженеров Ленинградского металлического завода имени XXII съезда партии, мы решили, что эти рассказы получатся интересными и по-настоящему достоверными, если они будут протекать так же, как они протекали в действительности, — с той же неторопливостью, обстоятельностью, без монтажных перебивок, без вырезок какихто деталей, пауз, оговорок. Мы, таким образом, думал я, дадим возможность зрителю самому наблюдать процесс развития мысли, ее вызревания. Этим и определяется объем двух фильмов — «Завод» и «Смена», — каждый из которых продолжается полтора часа.

Разумеется, я не отвергаю другие принципы построения фильмов, но для меня самыми интересными и по замыслу и по результатам были синхронно снятые эпизоды. Человек, который никуда не спешит и может спокойно и вместе с тем увлеченно рассказать о своем деле, стал в этих картинах главной фигурой. Я старался помочь ему в первую очередь тем, что не мешал ему. Не «давил» на него вопросами, лишь исподволь старался нащупать тему, которая его может взволновать. Через всю картину «Завод» проходит рассказ старейшего мастера Георгия Александровича Бугрова, которого в разные годы очень много снимали для киножурналов (в цехе, у станка) с короткими синхронными вставками о том, как выполняется план завода. Я решил снять его еще раз, чтобы старый материал обогатить сегодняшним днем. Но когда он разговорился, то стало очевидным, что хроникальный материал не нужен. Бугров сам так хорошо и образно обо всем говорил, что его рассказ почти полностью, в той же последовательности был перенесен на экран. Мы не побоялись довериться человеку, а он не побоялся довериться нам. Это, на мой взгляд, придало повествованию достоверность и убедительность.

Когда мы работали над «Катюшей», я обставлял съемки, как в детективе, придумывая всякие допинги, — маскировался, устраивал как бы случайные встречи. С первого же разговора с нашей будущей героиней мне было ясно, что она может взволнованно и образно говорить о пережитом. Но я боялся ее испугать и поэтому всячески старался «перехитрить» ее. Я и сейчас думаю, что какие-то свои профессиональные тайны мы должны держать в

секрете. Но теперь, когда мы снимали фильм о рабочих, я не обставлял съемки загадками. Не всегда, конечно, получается контакт с героем. Но если удается создать, как я уже сказал, доверительную обстановку, то нет нужды прятать камеру, маскировать микрофон.

Многие герои нашего фильма вспоминают о прошлом завода: тот же Бугров или знаменитый парторг тридцатых годов Павел Петрович Семячкин. Конечно, можно было дать пересказать их воспоминания диктору, сопроводив пересказ кадрами старой хроники. Но мы оставили рассказы самих людей, причем рассказы по метражу очень длинные. Нам казалось, что только они могли передать атмосферу времени в его живых, непосредственных деталях.

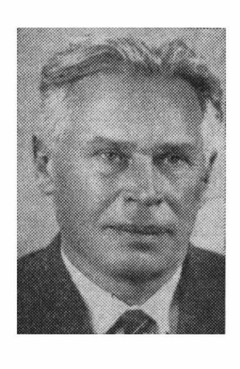
Естественно, для нас было важно и изображение самого завода, той среды, с которой связаны наши герои. За автором остается право конструирования фильма. Для каждого синхронно записанного рассказа, помогающего выявить характер героя, создать его образ, надо найти точное место в фильме, связать его с драматургией всей картины. Однако главным звеном в драматургическом строе должен оставаться человек.

Сам по себе этот не такой уж сложный, но важный метод изображения человека, к сожалению, еще мало используется. А иной раз, применяя синхронную съемку, авторы делают это формально, нерасчетливо, не зная меры.

Я думаю, что в разговоре о нашем искусстве мы должны вести речь не о новизне приемов, а о новизне того, что раскрывается зрителям в результате знакомства автора с интересными людьми. Люди, ставшие близкими автору в жизни, будут близки и зрителю, который увидит их с экрана. Разумеется, если автор попытается при этом использовать все средства для наиболее глубокого и всестороннего раскрытия человеческой личности.

А. Медведкин

Расширять арсенал



При разговоре о документальном кино как искусстве мне всегда хочется защищать несколько излюбленных принципов.

Я твердо убежден, что документальный кинематограф должен быть и наступательным, и боевым. Он — тенденциозен, он — оружие автора с его индивидуальным ви́дением, с его горячим, «агрессивным» желанием нападать на то, что нравственно, социально, политически противостоит нам, что, мешая движению, тянет назад, и активно, не таясь, бороться за то, что всем нам дорого.

Разумеется, мера страсти, характер вот этого самого нападения зависят от замысла, от жанра, наконец, от того, что подлежит бичеванию. Происки империализма, например, в Юго-Восточной Азии и загрязнение рек промышленными отходами в Сибири одинаково требуют нашего внимания, но они требуют неодинакового подхода.

Помня слова В. И. Ленина, записанные А. В. Луначарским, о хронике, которая должна быть образной публицистикой, мы часто говорим о необходимости подняться до уровня образного исследования мира. Но на деле получается так, что мысль о такой необходимости в немалом числе случаев оказывается неким абстрактным положением, как будто совершенно обособленным от практики кино. Много создается картин, в том числе

и на нашей, Центральной студии, которые представляют собой поток стереотипной продукции. Публицистика, лишенная образного, эмоционального начала, не может найти отклик, породить соответствующий душевный настрой в зрительном зале. А между тем автор только тогда сможет выполнить свою задачу, если сумеет взволновать зрителя, не уговорить словами, а возбудить его эмоционально, пафосом своей мысли, используя для этой цели имеющиеся в его распоряжении художественные средства.

Меня лично всегда интересовала в документальном кино сатирическая обработка документа. Однако дело, наверное, не только в личной приверженности какому-то жанру, но и в том, что такая обработка сама по себе неминуемо предполагает наличие в содержании кадра образного начала. Только тот кадр, в котором улавливается внутреннее противоречие в реально существующих вещах, в котором есть подтекст, возможность аналогий, только такой кадр может дать основание для сатирических обобщений. В отборе материала поиски именно таких кадров для меня являются самым интересным и важным делом. В свою картину я стараюсь включить кадры, порождающие рой мыслей, определенный круг ассоциаций. И отказываюсь от тех, в которых пусть даже добросовестная информация не идет дальше сухой, протокольной фиксации.

К сожалению, не всегда удается оставаться на уровне поставленных задач. Но в моих фильмах-памфлетах, думается, есть несколько эпизодов, которые наиболее точно выражают стремление найти эмоциональный ключ в материале, дать ему сатирический поворот. Это, например, эпизод с магистерской шапочкой, которая никак не налезает на голову Аденауэра в «Разуме против безумия». Кинохудожник И. Нижник удлинил короткий кадр хроники. Это дало возможность прокомментировать факт: не лезет на голову Аденауэра шапочка, которую носили Ньютон и Тимирязев!.. Или эпизод о людях, у которых «нет сердца», у которых вместо сердца «бьется доллар» — в картине «Закон подлости». В таких эпизодах происходит наглядная концентрация ассоциаций. Простые кадры, фиксирующие обычные, повседневные явления, в подтексте набирают силу динамитного взрыва. Это не значит, что замысел достигает своего воплошения только в своеобразных плакатных решениях. Можно строить эпизод и на неторопливом повествовании, так делали мы в «Законе подлости» сцены со священником-миссионером, где все давалось в спокойной, евангелически-эпической манере. Но принцип при этом оставался тот же — в повседневных, как будто вполне естественных фактах выявить их противоестественный смысл. Поэтому я так люблю операторов, про которых говорят, что они умеют снять «с настроением». Это, конечно, примитивная формулировка, но в ней есть нечто глубоко важное. Такие операторы, как, скажем, В. Микоша, А. Кочетков, Е. Ефимов, В. Усанов, Г. Епифанов, умеют снять кадр с авторским отношением, то есть заложить в него основу для дальнейших эмоциональных построений и опосредований.

В моих картинах, наверное, можно назвать и еще какие-то эпизоды, построенные на подтексте и ассоциациях, в том числе и в последнем одночастном фильме «Письмо китайскому другу». Но я отлично сознаю, что таких кусков могло бы быть больше, если бы мой поиск был более настойчивым. Я всегда стараюсь браться за сложные проблемы, включающие в себя много сопутствующих тем. И, к сожалению, не всегда успеваю сказать все, что хочется, подчас сбиваясь на скороговорку. Может быть, надо брать менее емкие темы, но обрабатывать их не спеша, исследуя проблему досконально. Мужественный поворот к короткому, на восемь-девять минут фильму мне кажется сейчас назревшей задачей. Я говорю об этом, размышляя о худо-

жественных особенностях современного документального фильма, так как считаю, что это не организационный, а творческий вопрос. Дело же руководства в конце концов решить уже много лет обсуждаемую проблему более справедливой оплаты труда авторов короткого фильма.

И, наконец, еще одна волнующая меня тема. Сейчас много и справедливо говорят о взаимовлиянии документального и игрового кино. Причем плодотворность этого сближения находят главным образом в воздействии документального кино на игровое, которое все чаще прибегает к документальной стилизации. Мне думается, что и мы, документалисты, должны смелее использовать приемы игрового кинематографа. Есть вещи, которые в силу тех или иных причин не удается показать на документальном экране. Но значит ли это, что мы должны вообще отказаться от них? Может быть, надо искать решения на стыке двух видов кинематографа? В «Склерозе совести» в роли обывателя я использовал актера. Мне думается, это не нарушило принципов документализма, ибо нами не скрывалась откровенная инсценировочность этих сцен. Между тем инсценировка помогала уточнить мысль, которую мы стремились раскрыть в документальном материале.

Принципы сатирической обработки документа с использованием самых разнообразных средств, в том числе и совмещение документального материала с актером и мультипликацией, в известной степени проверены временем. Так мы работали еще в «Кинопоезде» (1932). Живучесть принципов подтверждается нашими фильмами, некоторыми другими картинами, опытом «Фитиля». Не так давно я получил из Франции письма от Криса Маркера и от рабочих города Безансона. В письмах сообщалось, что рабочие любительскими средствами отсняли фильмы по «методу кинопоезда Медведкина». В одной из картин они соединили два совершенно бесстрастных документальных рассказа об отпуске предпринимателя и рабочего. Но в таком соединении этих рассказов факты страстно «заговорили» сами за себя. Судя по рецензии на фильмы в газете «Нувель обсерватер», перепечатанной «За рубежом», картины безансонских рабочих получили во Франции большой резонанс.

Это еще раз подтверждает мысль, что если хроника действительно становится образной публицистикой, она достигает огромного идейного и эмоционального воздействия.

А. Новогрудский

Драматургия — прежде всего



Размышляя сегодня о природе документального киноискусства, нельзя забывать о его многогранности. Не станем уподобляться слепым из индийской сказки, которые объясняли, что такое слон: один из них сказал, что слон похож на змею, потому что нащупал хобот, второй — что на колонну, потому что наткнулся на слоновью ногу, третий сказал «комната», потому что нащупал брюхо, а четвертый сказал «веревочка», потому что ему подвернулся хвост.

При всех различиях жанров документального кино есть некоторые проблемы, касающиеся этого искусства в целом.

Меня тревожит, что и в творческой

практике и в разговорах о документальном кино часто обнаруживается непонимание, а иногда и «принципиальное» игнорирование драматургии фильма.

Драматургию я понимаю прежде всего как выражение активной творческой позиции художника по отношению к жизненному материалу (все равно — идет ли речь об истории или о современности) в некой внутренней структуре и внутреннем движении фильма. Без этого, думается мне, нет и не может быть произведения документального кино как произведения искусства.

Разумеется, характер драматургии различен для разных жанров кинолент и всякий раз зависит от художественной задачи.

Но отсутствие драматургии всегда свидетельство отсутствия мысли, а стало быть, первый признак убожества содержания и формы картины.

Многие годы слово «сюжет» применительно к документальному кино произносилось и даже сейчас произносится с некоторым оттенком подозрительности.

Конечно, если под сюжетом имеется в виду априорная заданность структуры, холодное логизирование, сведение диалектики жизни к какой-то мертвой схеме — упаси нас господь от такого сюжета.

Конечно, если речь идет об искусстве, нельзя считать сюжетом то, что временами считалось драматургической основой документального фильма, а на деле представляло примитивный план «сцепления» материала по тому или иному признаку. Когда, скажем, делался обзорный фильм о какой-либо республике, радовались: «Сценарий в порядке, драматургия — что надо; в первом разделе промышленность, во втором — сельское хозяйство, в третьем — культура». Такая простейшая систематизация материала, привычная для информационного фильма, иногда наивно именовалась сюжетом.

«Сюжетом» называют и раздел хроникального киножурнала.

Не о таких «сюжетах» идет речь. Коль скоро дело касается искусства, сюжет, разумеется, должен быть реальной основой драматургии фильма. Именно в сюжете и через него выражается авторская идея, именно сюжет служит средством художественного осмысления документального материала истории или современности, именно он определяет структуру, внутренний ритм и композицию фильма. И я убежден: если этого нет — значит нет и произведения документального киноискусства.

Между прочим, вся история документального кино от картин Дзиги Вертова и Эсфири Шуб, от «Нанук» Роберта Флаэрти показывает, что классика документального кино рождается на основе высокой драматургии. И, наоборот, как часто случается, что документальная лента вроде бы и снята прилично и смонтирована грамотно, но терпит трескучий провал. В ней есть все, кроме... внутреннего движения художественной мысли, то есть кроме того, без чего, собственно, и нет искусства.

Недавно был период в мировом кино, отмеченный программной бессюжетностью, которая иногда выдавалась за выражение принципов «синема-верите». Хотя «киноправда» не имеет ничего общего с отрицанием сюжета, декларировались путаные теории «потока жизни». И вот иногда какие-то жизненные явления представали на экране в бесформенном виде, словно обрывки случайных наблюдений.

Ясно, что в тех случаях, когда такой «принцип» осуществляется до конца, искусство начисто исчезает. Художник для создания такого «искусства» не требуется. При современной технике можно поставить нехитрого робота, который снимал бы все, что попадает в поле зрения камеры.

Но чаще всего в манифестах «бессюжетности» было лукавство, рассчитанное на простачков. И в творческой практике, основанной на этих манифестах, чаще всего была стилизация под бессюжетность, стилизация под «случайность», за которой скрывалась авторская воля в отборе и организации материала.

Крис Маркер рассказывал мне, что когда он делал «Прекрасный май» — он снял 70 тысяч метров пленки, а потом отбирал и монтировал, отбрасывая все ему ненужное. Сюжет может рождаться и в процессе съемки — это совершенно другой вопрос.

Мы прекрасно понимаем, что сюжет хроникального фильма отличается от сюжета игрового фильма и что сюжет этот различен, скажем, для историко-революционного фильма, для репортажа, для лирического этюда, для портретного фильма, что характер сюжета зависит не только от жанра, но и от стилистики ленты, от индивидуального почерка художника. Но, кстати сказать, без сюжета нет и этого самого авторского почерка.

Творческий процесс в драматургии документального кино тоже складывается по-разному. Иногда он должен быть завершен до создания фильма: например, если речь идет об историко-революционной ленте, построенной на уже снятых, архивных материалах.

Что касается репортажных лент, то понятно, что, не взявшись за киноаппарат и не окунувшись в гущу жизненного материала, нельзя заранее создавать законченную драматургию; но, во-первых, и здесь необходимо четкое «направление поиска», во-вторых, необходима драматургическая работа в ходе съемки и, в-третьих, необходима такая работа по окончании съемки.

Здесь дело не в том, чтобы точно разделить между драматургом и режиссером ответственность за неудачу или, наоборот, делить между ними лавры, если они есть. Не об этом речь. Все эти «лавры», по совету Маяковского, лучше всего сложить в общий товарищеский суп.

Режиссура и драматургия в документальном кино еще более органически слиты, чем в кино игровом. И здесь, пожалуй, еще большие беды приносит незнание или непонимание драматургом творческих принципов режиссера или же — что тоже случается нередко — режиссерский дилетантизм в области драматургии.

Я убежден, что, если мы хотим ускорить развитие нашего документального киноискусства, надо прежде и раньше всего творчески совершенствовать его драматургию.

Х. Якубов

Образная публицистика



Недавно я подробно ознакомился со всеми документальными фильмами и киножурналами, созданными за сорок лет туркменского документального кино. Я увидел летопись жизни республики, ее достижения, пути ее развития. Длинной чередой проходили передо мной портреты людей. Имена, фамилии, должности называл диктор, и никто из этих замечательных героев не сказал с экрана ни одного живого слова. И я поймал себя на мысли, что все эти люди остались для меня так же мало знакомы, как и до той поры, когда я увидел их на экране. Я не узнал их характеров, не узнал, о чем они думали.

Возможно, раньше, когда еще не существовало телевидение, у документального кино была задача — информировать.

Сегодня этого мало. Сегодня документальное кино все больше приобретает характер образной публицистики, той публицистики, о которой в свое время говорил В. И. Ленин.

Но ведь для того чтобы совершить этот качественный скачок, всем нам, документалистам, из репортеров надо превратиться в художников, сочетающих в себе образное мышление и публицистическую широту охвата действительности.

Готовы ли мы к этому?

В последние годы туркменские кинематографисты сделали смелые попытки показать нашего современника во всей широте его дел и внутреннего содержания. Человек стал главной фигурой в фильмах «Пой, мой дутар», «Верен тебе» В. Лаврова, «Памятник» К. Оразсахатова, «Южная точка» и «Кара-Богаз»А. Геокленова, «Кара-Кум — река» Я. Сеидова.

Но как «подать» человека, чтобы его запомнили и полюбили зрители?

По-видимому, в этом случае надо не только рассказать о мыслях человека, которого мы снимаем, но и выразить свое отношение к нему. Режиссер должен увидеть этого человека в движении, в динамике его размышлений и поступков.

В одиннадцатом номере журнала «Искусство кино» за 1969 год в статье Г. Лисичкина по моему адресу прозвучал справедливый упрек в том, что я, увлекшись увиденным в колхозе достатком, забыл дать слово своей героине — знатному туркменскому председателю Огульгельды Джумаевой (речь идет о короткометражном фильме «Огульгельды»).

Да, действительно, знатная женщина, к которой после нашего фильма идут письма со всех концов страны, ничего не рассказала сама о себе.

За нее все время говорил диктор.

В связи с этим я хотел бы затронуть проблему синхронной съемки в наших условиях. Трудности состоят не только в том, что у нас нет еще хорошей звукозаписывающей аппаратуры. Гораздо важнее наша творческая и профессиональная растерянность. Скажу откровенно, что пока мы еще плохо владеем искусством синхронной записи речи подлинных героев. Дело усложняется, когда фильм рассчитан на союзного зрителя — то есть людей разных национальностей, которые могут не знать туркменского языка.

Как снимать человека, чтобы живые интонации туркменской речи передались людям?

Могу сказать по своему небольшому опыту и по опыту моих товарищей — это нелегко. У нас часто не хватает нужного профессионализма, конкретного владения своей профессией. Для такой небольшой студии, как Ашхабадская, это серьезная сложность. Как же помочь делу? Мне кажется, что здесь необходимо сотрудничество с кинематографистами других республик. Не шефство, а совместная творческая работа. В наш век больших скоростей столица Туркмении стала ближе к столицам других союзных республик и городам, где есть киностудии, и поэтому живой обмен творческими достижениями и творческим опытом наладить не так трудно.

У нас есть документалисты, хорошо снимающие натуру, поэтично рассказывающие о природе. Но у нас порою не хватает опыта при съемке людей. А на других студиях страны есть режиссеры и операторы, уже овладевшие синхронными съемками.

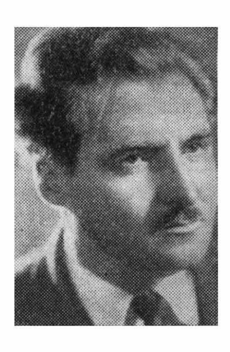
Сейчас мы много думаем о планах на будущее. В них все большее место занимает человек, со всеми сложностями его жизни — строитель, восстанавливающий после наводнения Чарджоу, солдат-фронтовик и его друзья, сражавшиеся на фронте, садовник, ухаживающий за цветником у памятника Ленину, и другие герои нашего замечательного времени.

Туркменские документалисты мечтают создать большой эпический фильм о людях, которые посвятили свою жизнь освоению пустыни, о туркменах и русских, грузинах и украинцах. И через судьбы этих людей показать, как изменяется лицо пустыни, как самые далекие уголки земли становятся близкими и дорогими.

Ашхабад

Константин Симонов

Писатель и режиссер — соавторы



Обратите внимание на титры фильмов «Если дорог тебе твой дом...» и «Гренада, Гренада, Гренада моя...». Вы увидите, что режиссеры и писатели, участвовавшие в их создании, указаны как авторы. Эти титры — не случайность, а результат принципиальной постановки вопроса и отражение реального хода работы над картинами.

Сейчас существует правило, по которому до запуска документального фильма в производство должен быть написан и утвержден сценарий этого фильма.

Но если взять практическую сторону дела, то утвержденный предварительно сценарий во всех или почти во всех сколько-нибудь значительных произведениях документального кино сильно отличается от того, что получается в конечном результате.

Я думаю, что для запуска документального фильма в производство нужен его замысел, изложенный на бумаге, ясное и точное определение его общего хода и, что еще важнее, общей идеи. Необходимо также зафиксировать круг той работы, которую намерены провести авторы, с указанием, что, где и когда будет сниматься, что, где и в каких обстоятельствах предлагается искать в архивах. Наконец, сроки, в которые авторы собираются сделать работу,— сроки, связанные с ее характером и объемом.

Что касается участия писателя в работе над документальным фильмом, то трудно представить себе, чтобы я сам, один мог задумать и написать сценарий, а затем стал бы искать режиссера, который снял и смонтировал бы что-либо по моему сценарию.

Для того чтобы начать работать над документальным фильмом, я должен иметь с самого начала соавтора и единомышленника.

Впрочем, необходимые тексты создаются при преимущественном участии писателя, а монтаж фильма проходит при преимущественном участии режиссера.

Но это отнюдь не исключает того, что некоторая часть текста фильма может оказаться написанной и придуманной режиссером, а некоторые монтажные его ходы могут быть подсказаны и просто сделаны писателем.

Так во всяком случае было у нас в работе и над фильмом «Если дорог тебе твой дом...» и над фильмом «Гренада, Гренада, Гренада моя...».

Мне кажется, что два представителя разных, но смежных профессий в данном случае, задумывая и осуществляя совместный замысел, должны осваивать профессии друг друга как дополнительные и необходимые.

Мне, во всяком случае, такое, хотя бы частичное овладение смежной профессией представляется одним из самых интересных моментов в подобного рода совместной работе.

В связи с этим хочу сказать, что, на мой взгляд, над этой проблемой надо подумать, готовя режиссеров и сценаристов документального кино во ВГИКе. Режиссерская и сценарная подготовленность будущего профессионала документального кино — это комплексная проблема, которую надо комплексно и решать.

Все развитие нашего документального кино связано с историей общества, и за долгие годы его работы накоплены бесценные киноматериалы. Но я считаю, что сейчас пора подумать о некоторых новых фор-

мах закрепления страниц нашей истории в документальном кино. При всей огромности работы документалистов многое ведь осталось неснятым. Проиллюстрирую это одним примером.

Исполнилось двадцать пять лет со времени победы над фашистской Германией. Работа над последними документальными фильмами наталкивает меня на мысль, что совершенно необходимо организовать целую систему записи киноинтервью с участниками Великой Отечественной войны. Многие из них уже ушли из жизни и никогда не расскажут нам того, что могли бы рассказать. Но многие другие, к счастью, живы, и, пока не поздно, наш долг попросить их рассказать перед киноаппаратом о битве за Москву и Ленинград, о Сталинграде, о Курской дуге, об освобождении Европы, о падении Берлина...

Чем дальше будет идти время, тем цена этому материалу будет все повышаться и повышаться.

Для меня, во всяком случае, не менее ценно, чем сам фильм «Если дорог тебе твой дом...», то обстоятельство, что в ходе работы над картиной мы сняли несколько тысяч метров пленки, содержащих интервью с маршалами Жуковым, Коневым, Рокоссовским об их участии в обороне Москвы и об их взгляде на происходившие тогда события. Думаю, что с течением времени эти киноматериалы будут восприниматься как уникальные.

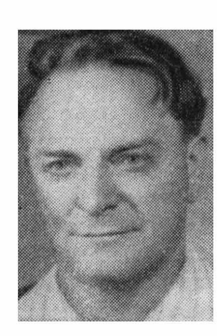
Это станет впоследствии огромным учебно-историческим материалом для кино и для телевидения. Не приходится сомневаться, что через какое-нибудь десятилетие повсюду, не только в высших учебных заведениях, но и в школах, будут широко использовать и кино и телевидение. И я представляю, как, скажем, во время лекции о Великой Отечественной войне, после вводной ее части, учитель включит экран и школьникам расскажут о Московской битве или о Сталинградской уже не учитель, а сам Жуков или сам Василевский. Надо ли говорить, какое это может иметь значение для воспитания будущего поколения.

Мне хочется закончить именно на этом, чрезвычайно важном, на мой взгляд, вопросе.

Мы — говоря «мы», я имею в виду и кинематографистов, и писателей, и журналистов, и руководителей творческих союзов — писательского, кинематографического, и работников Комитета по кинематографии — мы все вместе обязаны запланировать и сделать эту работу в сроки, которые лимитированы скоротечностью человеческой жизни, ибо результаты ее будут рассчитаны на десятилетия и столетия.

Б. Винницкий

Требует время!



Каково назначение документального и научно-популярного кино? — этот вопрос возникает в последнее время все чаще и чаще.

Почему? Неужели практика стольких лет не дала положительных примеров? Этот вопрос всплывает потому, что почти каждый испытывает неудовлетворенность состоянием дел и в документальном и в научном кино.

Механически фиксировать на пленку то, что происходит в мире,— этого сегодня мало. Наше время требует от фильма, построенного на кинодокументе, значительно большего — помогать обществу строить жизнь на наиболее разумной, истинно ленинской, демократической, научной основе.

Мастера документального и научного кино должны сегодня более активно вторгаться в жизнь, где бы она ни протекала — на предприятии, в научно-исследовательском институте, в школе, на стройке, в колхозе, а главное — умно, тактично и точно помогать человеку не только лучше понять, что происходит вокруг него, да и в нем самом, но и мобилизовывать его творческие силы, правильно направлять его стремления. Каждый наш фильм должен быть умным и страстным диалогом со зрителем.

Вот в чем я вижу особенность авторского фильма.

Речь идет не только о сценаристе. Общая авторская ярко выраженная позиция должна быть у всех создателей фильма — кинодраматурга, режиссера, оператора и редактора.

Что мы хотим сказать зрителю? О чем и как должны повести сокровенный, доверительный и честный разговор? Об этом мы думали и об этом спорили, когда приступали к работе над фильмом «Человек и хлеб». Мы старались исследовать не только, как живут и как трудятся наши герои — люди, создающие самое нужное, необходимое человеку — хлеб, но и что им мешает работать лучше.

Я знаю, какое волнение испытывали авторы фильма «Иду к тебе, Испания». Мне кажется, режиссер А. Фернандес не мог не поставить этот фильм. Все, что пережил он и его друзья, автор не мог не рассказать другим. «Иду к тебе, Испания» — авторский фильм с первого до последнего кадра.

Авторский фильм — это когда мы, авторы, видим свое решение темы, когда мы исполнены сознанием гражданственности и партийности.

Но авторский фильм предполагает прежде всего ответственность перед зрителем. Поэтому мы должны быть хорошо информированы, как наш фильм доходит до зрителя, как им принимается.

К сожалению, в документальном и научном кино студия, создавшая фильм, сдает свою работу в Госкомитет по кинематографии, и на этом обязанности творческого коллектива считаются выполненными.

И случается, что зритель большинства наших фильмов вообще не видит. Конечно, в этом повинен кинопрокат. Но бываем повинны и мы, когда предлагаем серые, неинтересные картины.

И лежат подчас такие «произведения» мертвым грузом на полках складов. И никто не взыщет с виновных за те народные средства, что в них понапрасну вложены.

А жизнь развивается, идет вперед — бурная, сложная жизнь, в ней то и дело рождаются новые проблемы, в решении которых особую роль могли бы сыграть документальные и научно-публицистические фильмы.

Каждый наш фильм должен быть настолько нужным и полезным, чтобы самые большие тиражи не могли удовлетворить потребности кинопроката.

Киев

Н. Кладо

История в человеке



Что, на мой взгляд, мешает развитию документального кино?..

Первое — это то, что сама система производства документальных фильмов противоречит принципу их создания.

Второе — непонимание, что отдельный человек с его судьбой, со всей суммой его воззрений — это тоже своего рода документ времени.

Попробую объяснить, что я имею в виду в первом случае. Для того чтобы фильм был запущен в производство, студии требуют не только сценарную подробную запись, но еще и запись будущей синхронной съемки скрытой камерой. Иначе говоря, речь героев должна быть написана тоже заранее. Таким образом, сценарист существует сам по себе, жизнь — сама по себе.

Сегодня всеми признается, что документальному кино не хватает документа как такового. Однако для хорошего документального фильма мало иметь документ — и это предпосылка для второго тезиса.

Когда документальное кино иллюстрирует заранее известную мысль, то, как бы хороши ни были кадры, как бы хорош ни был замысел, все равно это никакого отношения к документальному кино не может иметь. Непосредственный предмет документального кино — это документ визуальный, пластический, зрительный, документ человеческий.

Например, картина «Гренада, Гренада, Гренада моя...» составлена из трех документов: изображение испанской войны — один документ; второй документ — личные впечатления оператора Р. Кармена; третий документ — размышления К. Симонова. В таком сочетании рождается настоящий документальный кинематограф.

Информация, не несущая нового, как хорошо говорил авиаконструктор Олег Константинович Антонов в журнале «Искусство кино», в кибернетике называется «шумом». В наших документальных фильмах такого «шума» много. В одной из картин Центральной студии документальных фильмов я видел, как старая женщина встречает воинов-освободителей. Она плачет, целует их. Это производит огромное эмоциональное впечатление. Но после этой картины я видел другие (созданные на разных студиях), куда включены кадры с этой женщиной. В первом случае — это образ. А в последующих — иероглиф, знак «народности». Почему мы больше не воспринимаем такие картины? Потому что мы это уже видели. Не происходит удивления фактом, исчезает вера в факт.

В картине «Подросток» режиссер Л. Дербышева снимает эпизоды, показывающие, как удалось подростков отвлечь от улицы.

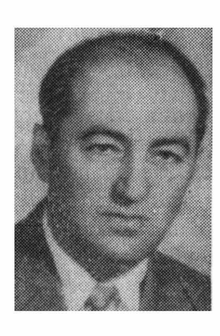
Таких эпизодов очень немного. Все же остальное служит иллюстрацией к общей теме, продиктовано желанием вывести общие рецепты воспитания молодежи. Общих же рецептов здесь не может быть, потому что для работы с индивидуальностью нужен и индивидуальный подход.

Сегодня происходит огромный поворот в умах людей, в том числе и творческих. Раньше в наших документальных фильмах преобладало событие, а затем уже человек как участник события. Сегодня в каждой удачной ленте открывается личность.

И, мне думается, одна из громадных задач документального кино — поиск людей-документов. На мой взгляд, в нашей стране нет столько интересных зданий, заводов, театров, сколько есть интересных людей, которые прожили более пятидесяти лет при Советской власти и могут интересно рассказать об этом.

Г. Мелик-Авакян

Конкретно о профессии



За последнее время на Ереванской студии документальных фильмов созданы ленты, которые, к сожалению, не получили должного освещения в прессе. Очаровательна одночастная картина молодого режиссера Артура Пелешяна «Горный патруль» — о путейцах-скалолазах, которые день и ночь стерегут дороги и поезда от горных обвалов. Интересна и свежа по ритмике и форме одночастная цветная картина молодого режиссера-оператора Бориса Баратова «Танец» — о сельском празднике осени. Сергей Параджанов сделал одночастный цветной фильм о художнике-портретисте Акопе Овнатаняне, фильм очень любопытный по своему настроению, складывающемуся из тончайших киноассоциаций. Полна поэзии и лиризма одночастная цветная картина об армянских ковроткачихах режиссера Розы Франгулян. Армянское документальное кино живет напряженно, интересно, в плодотворных поисках.

Теперь более конкретно о своей профессии.

... После очередной встречи с кинозрителями в Ленинаканском Дворце культуры мясокомбината мы долго гуляли по ночному Ленинакану с молодыми рабочими — они рассказывали о своем земляке, воине-партизане Артеме.

Я был потрясен его драматической судьбой и пошел по следам человека, вконец влюбленный в него, а затем кинулся делать о нем первый в своей жизни документальный фильм. Так появился «Здравствуй, Артем!».

Отнюдь не умаляя достоинств художественного кинематографа, я признаюсь, что документальное кино оказалось для меня возможностью прямо, не через подставные атрибуты сказать людям обо всем, что волновало меня, о чем я молчать не мог. Документальное киноискусство немыслимо без порыва души, порыва искреннего, личного. И странно мне слушать и читать призывы к авторскому началу в документальном кино, о первичности мысли, об индивидуальной личности творца. Разве без них быть документальному фильму?!

Нужна ли документальному кинематографу драматургия или нет, что есть сценарий документального фильма, как соизмеряются в фильме сценарист и режиссер?

Года три назад у нас появилась книга поэта Геворга Эмина «Семь песен об Армении». Прочитав эти белые стихи, написанные о Родине вдохновенным поэтом, я тогда же подумал: вот бы перевести на язык кино давно забытый жанр литературного эссе. И такая возможность представилась. К 50-летию Октября должны были, конечно, делать фильм и о Советской Армении. Как принято из года в год, кинулись верстать эдакий рапорт-информацию о республике со всеми привычными градациями-отраслями: промышленность, сельское хозяйство, наука, культура и т. д. Жаль мне стало прелестную Армению мою, что должна была вновь предстать в прокрустовом ложе шаблона. Пожалуйста, пожалуйста, пусть будет все: и промышленность, которой славится теперь маленькая Армения, и исконная виноградная лоза с веселым армянским коньяком, и все-все. Но ведь негоже ласкать не любя. Размышления современного поэта Геворга Эмина об Армении — вот он, документ эпохи, вот она, современная документальность в лучшем смысле этого слова. А тут еще размышления душевные, поэтиче-

ские — эти размышления и стали драматургией нашего фильма «Семь песен об Армении». Правда, адски трудно было найти кинематографический эквивалент такой литературе, но полдела было сделано — была найдена драматургическая основа.

Другой случай. Прослышали мы с оператором Альбертом Явуряном об армянском селе Чардахлы в Азербайджане, откуда родом оба наших маршала — И. Х. Баграмян и А. Х. Бабаджанян. В первую мировую войну в селе появились пять полных георгиевских кавалеров, на Отечественную ушло 1250 человек... Приехали в село и растерялись — простые труженики, очень штатские. Определенно, тут есть какой-то секрет — славные воины и... совсем не воины. Думали мы, думали и решили снять их как они есть, а затем уж доискиваться секрета. Так и сделали, а в ходе съемок нашли: воюют, когда надо защищать конкретную, свою, тысячелетнюю землю, они ее любят беззаветно. Фильм мы назвали «Не звони, колокол, не звони». Это о колоколе, который всегда звонил, когда селу угрожала опасность. Теперь нет колокола, его, этого стопудового серебряного великана, сдали в фонд обороны 22 июня 1941 года. Но остался его след в душах людей. Остался его след и в нашем фильме. Есть в нем своя драматургия? По-моему, есть. Другое дело, что она в методе своего рождения отличается от предыдущего случая, но она есть. Я считаю, что не может фильм, в том числе и документальный, не иметь своей драматургии, это мое твердое убеждение.

Евгений Воробьев

Скупое красноречие или болтливость, порожденная немотой?



У некоторых работников документального кино существует неверное убеждение, будто вклад писателя в ленту тем больше, чем больше текста сочинил писатель и чем больше его цветистых фраз произносит диктор. Между тем кинодраматург в документальном кино всегда должен быть озабочен тем, чтобы словам его было тесно, а мыслям, чувствам, выраженным с помощью кинокадров,— просторно. Иначе по вине автора диктор уподобляется пустопорожнему спортивному комментатору, который без умолку бубнит, бессмысленно пересказывает все, что отчетливо видно на экране телевизора, и при этом не обогащает телезрителя своими выводами, соображениями, догадками.

Вот также и автор текста часто ничем по существу не обогащает документальную ленту, потому что с искусственным пафосом втемяшивает зрителю то, что показывает экран. При этом автор не позволяет себе пошутить со зрителем, не заставляет его всерьез над чем-то призадуматься, по-настоящему взволноваться. Конечно, для этого автор должен найти слова, исполненные прекрасной силы искренности, сдержанности, слова, которые вызовут отклик в сердце зрителя.

Боясь опасного пустословия, нельзя в то же время пренебрежительно относиться к писательскому слову, если это слово действительно оригинально, а не стерто от частого употребления, как старый, видавший виды пятак.

Неверно думать, что задача кинодраматурга в документальном кинематографе намного проще и легче, нежели в игровом. Конечно, если автор считает, что, сдав сценарий, он может затем явиться в просмотровый зал, чтобы холодными словами «связать» разрозненные эпизоды,— с таким автором и спорить бессмысленно, жаль на это времени. Вот тогда и звучит с экрана нехитрый набор дежурных расхожих фраз, которые «связывают» эпизоды. В документальном кино в большом ходу такие служебные фразы, которые якобы связывают эпизоды, а на самом деле лишь маскируют отсутствие точной монтажной мысли у режиссера, отсутствие, вызванное в свою очередь аморфным отрезком сценария — именно отрезком, а не эпизодом. А бывает и так, что фразой пытаются «связать» два сознательно поставленных рядом контрастных эпизода, и эта связка только ослабляет или вовсе умерщвляет сам прием столкновения кадров по контрасту.

Сценарии всегда проигрывают от того, что авторы стремятся рассказать обо всем понемногу. Иные авторы боятся обвинений в том, что они что-то такое в освещаемом событии упустили, «не отобразили».

А у режиссеров-документалистов часто не хватает смелости отказаться в фильме от того, чтобы разъяснить общепонятное, показывать и доказывать очевидное. Сказать обо всем понемногу — в этом тоже живет сила слепой инерции, скверной многолетней привычки. Между тем надо смелее отказываться от деклараций, которые не подкрепляются впечатляющими доброкачественными кинокадрами, но при этом глубже разрабатывать отдельные эпизоды фильма.

Режиссер В. Ордынский строил картину «Если дорог тебе твой дом...» (я не анализирую здесь концепцию фильма, говорю только о драматической микроструктуре) по законам художественного фильма, как цепь отдельных эпизодов, из которых многие имеют свою микродраматургию. Можно вспомнить, например, эпизоды «Подольские курсанты», «Красная Поляна», «Панфиловцы» или «Парад на Красной площади».

Авторы фильма, посвященного разгрому немцев под Москвой, были огорчены тем, что на экране не нашли отражения подвиги нескольких прославленных дивизий. Но, к сожалению, архивы не сохранили полноценного изобразительного материала, касающегося этих героев. Режиссер В. Ордынский стоически отказался от словесного рассказа, поскольку его можно было сопроводить лишь крайне приблизительными киноиллюстрациями. Режиссер не хотел ограничиться хотя бы и ценными, но сухими и неэмоциональными фактами. И был прав. Потому что хотя фильм потерял в полноте информации, он при этом выиграл в силе своего художественного воздействия на зрителя.

Сценарий фильма «Народа верные сыны» не ставил своей задачей осветить все стороны современной жизни Советской Армии. Например, в фильме нет почти обязательного для лент на подобную тему эпизода «Красноармейская художественная самодеятельность». В подобных картинах матросы чаще всего плясали под занавес «Яблочко» или выступал какой-нибудь многолюдный ансамбль. Режиссеры пытались этим испытанным приемом развеять скуку, какую они сами перед тем навеяли на зрителя. Мы отказались от стандартного эпизода, но, хочется думать, что фильм от этого не стал хуже смотреться и скучнее звучать.

Фильм «Народа верные сыны» также скомпонован из ряда эпизодов, иные из которых имеют свою сюжетную пружинку, свою точную и ясную мысль. К таким эпизодам можно отнести «Порядок в ракетных войсках», «На безымянной высоте», «Рейхстаг сегодня» или экскурс в прошлое Красной Армии, сделанный во время парада сегодня. Этот исторический эпизод смотрится с ин-

тересом и потому, что были найдены оригинальные, малоизвестные кинодокументы, и потому, что этот эпизод с блеском и незаурядным мастерством озвучил К. Никитин.

Участие в работе над фильмом «Народа верные сыны» (совместно с Б. Небылицким) особенно твердо убедило меня в том, что сценарист уже с самого замысла фильма не может оперировать лишь изобразительным рядом и текстом. В плоть сценария должны сразу входить музыка, песня, характерная фонограмма, комбинированная съемка; все эти компоненты не только способствуют большей выразительности эпизодов, но несут и свою драматургическую нагрузку. И, конечно же, сценарий должен опираться на синхронную звукозапись, на творческое участие звукооператора в съемках фильма.

Вспомним естественность записи рассказа Екатерины Деминой в фильме «Катюша» режиссера В. Лисаковича и сценариста С. С. Смирнова. Драгоценный вклад внес в фильм композитор Модест Табачников — так органично вплелась в ткань фильма его сердечная песня! Интересное звуковое решение фильма во многом обусловило его стойкий успех.

И в фильме «Была на земле деревня Красуха» радует высокий уровень звукооформления, и здесь ленту щедро обогатили умело проведенная синхронная звукозапись, отличное музыкальное оформление, которого добились совместными усилиями режиссер П. Русанов, звукооператор К. Никитин, а также музоформители З. Алимова и А. Зоров.

На Центральной студии документальных фильмов работают выдающиеся мастера звукового оформления. Прошло уже больше десяти лет с тех пор, как я вместе с талантливым режиссером Михаилом Слуцким работал над фильмом «Мы подружились в Москве» (о Международном фестивале молодежи), а до сих пор с удовольствием вспоминаю о совместной работе с звукооператором В. Котовым. Я бесконечно рад творческому знакомству по картине «Народа верные сыны» с замечательным звукооператором Кириллом Васильевичем Никитиным, которого можно по праву назвать и звукорежиссером.

Однако творческий контакт сценариста и звукооператора в нашем документальном кинематографе устанавливается далеко не всегда. Звукооператор слишком поздно прикрепляется к ленте, слишком поздно включается в съемочную группу, вследствие чего автор сценария и текста не может с самого начала «дружить со звуком».

Эти, казалось бы, организационные, технические вопросы на самом деле имеют непосредственное отношение к словесным излишествам, свойственным многим авторам текста. Чаще всего многословный или даже болтливый автор-диктор привлекает режиссера (или делает режиссера терпимым) лишь потому, что люди, снятые на экране, обидно и неуместно безмолвствуют. Люди что-то шепчут или, наоборот, орут, шевелятся их губы, но мы лишены возможности услышать живую речь во всем богатстве интонаций и оттенков, которые все вместе составляют речевую характеристику персонажа. Отчасти этот порок обусловливает и низкое качество многих выпусков киножурнала «Новости дня».

Происходит это во многом от того, что наши кинодокументалисты плохо вооружены звуковой аппаратурой, она чересчур громоздка, не портативна, и это лишает звукооператора возможности чутко вслушиваться в партитуру жизни, воспроизводить речь или звуковой фон во всей их своеобычности, неповторимости. Почему же наши операторы не снабжены на съемках хотя бы примитивными репортофонами, с которыми давно уже работают наши радиорепортеры или тележурналисты? Ведь подчас даже несколько точно подслушанных слов или фраз дают больше, чем длинная тирада сценариста-диктора, которой режиссер пытается возместить свое пренебрежение к речи участников съемки.

Лишь живая речь может по-настоящему вызвать отклик в душе кинозрителя-слушателя, покорить его искренностью, заду-

шевностью, естественностью, простотой. И не следует бояться того, что человек на экране подчас с трудом подыскивает слова, запинается, что речь его перемежается паузами. Иная пауза красноречивее слов. Пусть зрителя-слушателя и человека на экране соединят размышление, сопереживание, совместные поиски истины, пусть зритель-слушатель примет участие в этих поисках. Поиски эти всегда ближе к подлинной правде жизни, чем произнесение обтекаемых слов и клишированных истин.

И. Персидский

Видеть, как меняется жизнь



Почти столетие работал Баку, прежде чем выйти на добычу в 20 миллионов тонн нефти в год. Тюменцам понадобилось на это всего пять лет. Могут сказать, чему здесь удивляться: иное время, другие темпы, иная техника. И все же то, что произошло в Западной Сибири за какие-то считанные годы, достойно удивления. Тюменские месторождения нефти и газа, открытые советскими геологами, невиданны по масштабам. Но самым большим богатством оказались люди — те труженики, которым в конечном итоге все оказалось по плечу.

И Запад Сибири, и ее центральные районы, и Восток с их многочисленными гигантскими стройками, с множеством производственно-территориальных проблем — все это сегодняшний день нашей страны.

И, вероятно, нет для кинематографистов вообще, а для документалистов особенно, задачи более почетной и увлекательной, чем пристальное внимание к нынешней Сибири, ее людям, стремительному, захватывающему времени.

Каждый наш фильм должен нести политический, социальный, воспитательный заряд. Я убежден, что каждый документальный фильм должен способствовать формированию марксистско-ленинского мировоззрения, и не сомневаюсь, что никогда не отодвинется на второй план пропагандистская функция наших картин. Но время изменяет характер и методы нашей работы. Сибирский материал, скажем, требует документальных киноисследований, фильмов-наблюдений, способных глубоко, философски осмыслить удивительные факты действительности. Фильмов, в которых гражданственность утверждалась бы как сила, возвышающая человека, в которых изучался бы путь, превращающий людей в победителей.

Все чаще документалисты начинают говорить о необходимости внимательного и пристального взгляда на человека — героя наших фильмов. Только через человека можно вскрыть, обнаружить основы грандиозных перемен в жизни Сибири, неслыханные темпы ее развития.

Два года назад мне пришлось проехать тысячи километров, чтобы снять фильм «Тюменский меридиан». Но жизнь так стремительна, что вновь и вновь зовет кинематографистов в дорогу. И нам надо спешить, так как, я глубоко убежден, документальный кинематограф находится лишь на подступах к освоению современного сибирского материала.

Успехи не заслоняют трудностей. Стремительное развитие сибирской нефтяной и газовой индустрии сегодня сталкивается с множеством проблем. Трудности обусловлены и огромным необжитым пространством (одна только Тюменская область занимает территорию почти в полтора

миллиона квадратных километров), и суровым сибирским климатом, и невиданным темпом и размахом работ, когда в движение вовлечено громадное число людей и организаций, и тем, что почти все приходится начинать с «нуля». Неоднороден и состав людей, приезжающих на освоение нефтяной целины. Нынешним покорителям Сибири — геологам, нефтяникам, строителям — по-прежнему приходится сталкиваться с трудностями и преодолевать их. Именно в этой схватке со стихией, с неполадками организационными в полную силу раскрывается высокий нравственный облик советского человека — неутомимого труженика, хозяина своей страны, энтузиаста и мечтателя. Мне кажется, что документалисты уже сейчас должны проявить оперативность и гибкость. Должны терпеливо наблюдать жизнь, ее изменения, фиксировать на пленку все перипетии бытия. Только в этом случае мы сможем создать на экране образ нашего современника в развитии, вскрыть пружины великого подвига человека, вторгшегося в дикую глушь и преобразующего ее.

Жизнь почти всегда богаче, чем мы ее представляем. Поэтому никогда не следует искусственно изолировать наших героев от конфликтов, трудностей и проблем, а надо показывать их на экране в драматических столкновениях, как достойных участников сложных и масштабных событий.

Свою роль на пути проникновения в суть сложных процессов, происходящих в Сибири, несомненно сыграет преодоление узковедомственного подхода к фильмам, боязни показать на экране тот или иной конфликт.

Современный документальный фильм способен сделать многое — донести до зрителя неповторимый пафос наших дней, зажечь и увлечь людей яркой перспективой будущего страны.

Сегодняшняя Сибирь предлагает для документалиста первоклассный жизненный материал. Дело нашей чести — гражданской и творческой — оказаться на уровне этого материала, быть достойными его толкователями и певцами.

Свердловск

О. Арцеулов

Приглашение к раздумью



Работу в документальном кино часто и по праву сравнивают с журналистикой. Однако я бы хотел обратить внимание на то, что по своим жанрам журналистика неоднородна. Есть важнейшая задача — информировать читателя о фактах. Но есть и такого рода журналистское творчество, которое стремится к исследованию и обобщению фактов под углом авторской точки зрения. В виду многообразия и развитости в наше время средств информации, с помощью которых человек получает новые сведения, журналистика, как мне кажется, все чаще следует по второму пути. В последние годы тот же самый процесс происходит и в документальном кино. Документальный кинематограф сейчас ищет те или иные возможности замены протокольно-отчетной фиксации фильмами, позволяющими глубоко и всесторонне осмысливать события. Документальный кинорепортаж сближается с очерком. Сближается не на словах, а на деле. Ибо мы и раньше нередко говорили об очерковом характере нашего искусства,

имея в виду прежде всего его подлинную фактическую основу. Но ведь особенность очерка состоит еще и в том, что автор его может открыто и смело строить его на событиях реальной действительности. Поэтому мне кажется, что привнесение лирического, субъективного элемента в документальный фильм становится все более обязательным.

В операторской работе внесение субъективного начала чаще всего связано, как это ни покажется странным, с умением не только снять то, что имеет непосредственное отношение к факту, но и то, что происходит вокруг него, рядом с ним, что позволяет возвысить факт до образного обобщения через цепь ассоциаций. С детства сохранился в моей памяти кадр из хроники встречи челюскинцев, в котором был снят цветок, зацепившийся за подножку вагона поезда, везущего героев. Этот вроде бы незначительный кадр, как никакой другой, пронизывал репортаж поэтическим чувством. Маленький, но живой штришок может придать событию неповторимость. У нас же часто кадры, сохранившие, может быть, незначительные подробности, но именно те, благодаря которым люди отличаются друг от друга, идут при окончательном монтаже в корзину.

Вместе с тем точка зрения художника должна вытекать из материала, а не умозрительно навязываться фильму. Живая действительность часто оказывается интереснее придуманных вещей. Мне думается, заслуга В. Лисаковича при съемке «Катюши» в том, что он, не мешая своей героине, давал ей высказаться до конца, стараясь при этом зафиксировать вместе с оператором А. Левитаном наиболее выразительные проявления ее чувств. И гораздо слабее в картине инсценированные сцены, где «режиссура» выдавала себя.

Умение наблюдать за героем и через это наблюдение не просто фиксировать облик человека, а проникать в его внутренний мир становится сейчас важнейшей особенностью творческой работы оператора. Может быть, нагляднее всего это наблюдается на примере той трансформации, которая происходит со спортивными фильмами. Мы все меньше делаем отчетов на эту тему, ибо возможности телевидения, позволяющие наблюдать состязания в их непосредственном виде, в данном случае превосходят возможности кино. Но нам и не надо соперничать с телевидением, а надо с ним сотрудничать. То есть пытаться раскрывать то, что далеко не всегда может показать телевидение. Психологическое состояние спортсмена, переживания болельщиков, какие-то мельчайшие нюансы, которые не может передать общий план телевизионного изображения при прямом показе. На таком материале были построены фильмы В. Трошкина о И. Тер-Ованесяне или «Трудные старты Мехико», снятые Д. Гасюком и Б. Головней.

Между тем у нас делается еще немало короткометражных фильмов в виде расширенного журнального сюжета со всеми присущими для такого сюжета чисто информационными качествами. Среди них есть и неплохие произведения, но в них авторская позиция не улавливается. Автор может по-разному доносить свои взгляды, но они должны быть вполне определенными. Можно, наверное, спорить с картинами А. Медведкина, но для меня они привлекательны страстностью позиции художника, о которой он не стесняется заявлять, как говорится, стуча кулаком по столу. А если этого нет, если нет серьезных проблем, выдвигаемых и анализируемых художником, то вряд ли фильм взволнует зрителя. Показателен пример картины А. Колошина «Чехословакия. Год испытаний», в которой есть открытое и принципиальное стремление разобраться в событиях. Поэтому фильм взволновал и многих в самой Чехословакии, особенно молодежь. Он заставил их задуматься. Именно такое искусство — публицистически страстное, опирающееся на факты и художественно осмысляющее их — становится сегодня интересным зрителю.

ОТ РЕДАКЦИИ

В советском документальном кино происходят сегодня процессы, которые позволяют говорить о некоем новом шаге в его развитии. Принимая лучшее из прошлого опыта, художники сегодня стремятся к углубленному воссозданию на экране образа человека, нашего современника, творца. В лучших своих произведениях они стремятся к предельно достоверному изображению его психологии, интеллекта, нравственной позиции, идейных воззрений, к раскрытию гармонической связи его личной судьбы с судьбами народа, века, с социально-политическими, революционными преобразованиями, происходящими в мире. Всестороннее исследование сложных взаимоотношений человека с историей, в свою очередь, потребовало поисков более совершенных средств художественной выразительности. Мы становимся свидетелями интересных творческих открытий в области драматургического построения фильма, использования звуко-зрительных возможностей, жанрового разнообразия. Знаменательно, что тенденции поисков органического сочетания острой публицистической формы с глубоким проникновением в характер человека, его социальной среды, осмысления подлинных фактов действительности проявляются в работах разных студий: Центральной, Ленинградской, Фрунзенской, Рижской, Кишиневской и других. Следовательно, процесс этот идет вглубь и вширь, что предопределяет успехи искусства образной кинопублицистики.

Участники переклички, состоявшейся на страницах нашего журнала, опираясь на опыт последних лет, отмечая достижения нашего документального кино и трезво оценивая встречающиеся неудачи, затронули довольно широкий круг проблем. В центре внимания были коренные вопросы идейности и глубины познания действительности, профессионального мастерства и прежде всего мастерства режиссуры, проблемы драматургии, сценария, сюжета, использования новых средств выразительности и жанровых особенностей, соотношения документального и игрового начал в произведениях такого рода. С большинством высказываний нельзя не согласиться. Однако с некоторыми можно поспорить. Так, видимо, не следует слишком унифицированно, склоняясь безоговорочно в ту или иную сторону, решать вопрос о том, писать предварительно сценарий или не писать. Определяющими тут являются тема и материал. В одних случаях может не возникнуть необходимость точно и подробно излагать будущий фильм, в другом такое изложение обязательно, особенно если иметь в виду исторические картины, построенные на архивных документах.

Несомненно, что ко многим из затронутых проблем редакция еще будет возвращаться.

Несмотря на имеющиеся достижения нынешнего документального кинематографа, немало предстоит сделать, чтобы ярче и многограннее показать героику наших дней, раскрыть образ нашего современника.

Документальное кино обязано чаще обращаться к теме рабочего класса, к отображению духовного мира человека труда и той исторической миссии, которая выпала на его долю в деле революционного преобразования мира. Только тогда документальное кино, убеждающее подлинностью своих героев, эмоционально заразительное, политически зрелое, несущее народу идеи партии, идеи коммунизма, сможет решить возложенные на него высокие задачи. Советская кинодокументалистика призвана воспитывать своего зрителя в духе преданности идеям революции и патриотической любви к Родине, в духе пролетарского интернационализма.

Духовный мир современника и экран

Б. Рунин

Как преодолеваются предрассудки

Недавно мне представилась возможность посмотреть одну за другой пять полнометражных художественных картин, выпущенных за последнее время студией «Азербайджанфильм»*. Многое из того, что я увидел, показалось мне характерным для продукции ряда республиканских студий, которые тоже переживают сейчас этап эстетического перевооружения. Об этом я и хочу рассказать в предлагаемых заметках.

Итак, пять произведений киноискусства, созданных на протяжении примерно полутора лет одним творческим коллективом. Материал, как мне кажется, во многом поучительный. Тем более что картины Бакинской студии оказались далеко не однородными и по тематике, и по эмоциональному заряду, и по художественным концепциям, не говоря уже о прочих особенностях. Среди них были фильмы обычного формата и широкоэкранные, фильмы, сделанные по оригинальным сценариям и экранизации, работы кинематографистов со стажем и творческие заявки дебютантов.

Происходящее на экране то переносило меня в далекие тридцатые годы, то возвращало в конец шестидесятых, то воскрешало в моей памяти воспоминания грозной военной поры, то приобщало к нравственным процессам сегодняшнего дня. Вместе с героями этих картин я знакомился с жизнью далекого сельского района, шагал по крутым улочкам горного поселка, сливался с шумной бакинской толпой, любовался величественной панорамой этого своеобразного города. Вместе с ними я взбирался на скалы и спускался в метро, бродил по пустынным полевым дорогам и мчался в такси по оживленным проспектам, дружил со стариками в бараньих шапках и заговаривал с девушками в коротких юбках. Для меня звучали грациозные стихи Физули и пронзительные шлягеры битлов, сирена воздушной тревоги сменялась шепотом влюбленных, а винтовочные выстрелы — телефонными звонками.

У меня на глазах геройски погиб районный прокурор, смело разоблачивший преступную шайку, возглавляемую раскулаченным богачом («Именем закона»). Нашла свое счастье милая девушка-сиротинка, которой пришлось доставить односельчанам немало похоронных, сделавших не-

* «Именем закона» (1968), «Красавицей я не была» (1969), «Я помню тебя, учитель» (1969), «Последняя ночь детства» (1969), «В этом южном городе» (1969).

померно тяжелой ее сумку почтальона («Красавицей я не была»). Простодушно высказал свою неизбывную готовность хоть чем-нибудь помочь фронту тихий школьный педагог («Я помню тебя, учитель»). Не без удивления ощутил свою причастность к общественному порядку вещей славный паренек в джинсах («Последняя ночь детства»). В решающий момент сумел стряхнуть с себя веления уродливой морали предков буровой мастер, овладевший новейшей техникой («В этом южном городе»).

Пестрое многообразие обстоятельств, судеб... И — характеров? Да, это слово тоже уже готово было лечь в строку, но почему-то я все же счел нужным пока воздержаться от столь обязывающего понятия. Дальше я постараюсь выяснить, в чем тому причина. А сейчас мне хочется сказать совсем о другом.

Вот какая любопытная вещь бросилась в глаза при последовательном знакомстве с кинопрограммой, предложенной зрителю в этом году Бакинской студией. Почему-то так получилось, что чем дальше в прошлое уводили меня авторы фильмов, тем архаичнее были их творения. Я имею в виду не проникновение в дух эпохи, не насыщенность реалиями, вобравшими в себя аромат времени, не влечение к опознавательным знакам истории, что всегда (при наличии такта и меры) дает благотворный результат. Нет, тут причудливо сказались чисто эстетические навыки, пристрастия и пережитки различной давности.

●

Первый кадр фильма по его воздействию можно уподобить первой строке стихотворения. Начальная строчка сразу погружает вас в образную атмосферу стиха. Она задает ритм, настроение, интонацию. И что бы потом ни было сказано, от исходного впечатления уже не уйти, ваше восприятие будет складываться под этим знаком.

Режиссер М. Дадашев начинает свой фильм «Именем закона» с панорамы погруженного в сон городка, где отныне суждено работать молодому прокурору Мехману Атамогланову. Я еще ничего не знаю о характере предстоящего действия, но то, что передо мной не настоящий городок, а макет, улавливаю сразу.

Номинально в картине рассказывается об очень серьезных вещах. О том, как в приграничном районе республики нарушалась социалистическая законность и с каким трудом ее удалось восстановить. Коллективизация прошла еще совсем недавно. В окрестных горах орудует банда. Председатель райисполкома Кямилов, откровенный и циничный перерожденец, твердо убежден, что прошлые боевые заслуги дают ему право на неограниченный произвол. Он ведет себя, как полновластный и бесконтрольный хозяин района. Даже секретарь райкома — роль, почти никак не вписанная в сюжет,— почему-то не замечает его самоуправства. Что же касается следователя Муртузова, то он лишь угодливо подыскивает для Кямилова «виновных», на которых можно свалить неудачи.

За спиной у Кямилова чувствует себя в полной безопасности шайка лихоимцев, расхитителей народного добра и притаившихся врагов. Среди них — пышная и обольстительная любовница Кямилова, кладовщик Мамедхан и его дядя Калош — убогий на вид сторож прокуратуры, а на самом деле злобный и непримиримый противник Советской власти. Он-то и является душой заговора против молодого прокурора.

Тучи над Мехманом сразу сгущаются. Его попытки восстановить в районе закон наталкиваются на явное и тайное сопротивление. Он становится объектом клеветнических слухов и провокаций. И в семье намечается разлад. Его жена Зулейха внезапно обнаруживает черты заурядной обывательницы, страстно мечтающей о дорогих украшениях. Она с легкостью попадает в сети, расставленные заговорщиками, и тайно принимает в подарок золотые часики на цепочке, что, конечно, должно скомпрометировать прокурора.

Режиссер М. Дадашев, оператор А. Гусейнов и художник Д. Азимов, каждый своими средствами, делают все для того, чтобы я, зритель, «переживал», чтобы я волновался за Мехмана. Вот какой мрак его окружает, вот в какую гнетущую обстановку он попал, вот как ему трудно! Почему же злоключения этого статного молодого человека с симпатичным лицом и умными живыми глазами, к тому же владеющего приемами самбо, оставляют меня равнодушным к его участи? Ведь артист Б. Ватаев по своим данным словно создан для этой роли.

Потому ли, что с подобной сюжетной схемой я уже множество раз встречался и ее развитие могу предсказать заранее, а ничего сверх этой схемы авторы сообщить мне и не пытаются? Да, наверно, поэтому. Но, кроме того, еще и потому, что чем дальше, тем больше я убеждаюсь: все происходящее на экране вовсе не реальная жизнь во всей ее социальной и психологической сложности, а только ее макет. Передо мной открывается мир, состоящий из картонных сюжетных построений и чисто декоративных условностей. Я чувствую, как с экрана до меня доносится специфический запах павильона. Запах свежей фанеры и столярного клея. И, что самое удивительное, это ощущение не оставляет меня даже в натурных эпизодах.

Действующие лица в картине четко делятся на злодеев и праведников. Первых мы сразу узнаем по злобно сверкающим глазам и приторной лести, вторых — по бодрому жизнерадостному смеху.

Правда, М. Дадашев заставляет беспричинно смеяться и тех и других, восполняя с помощью этого испытанного средства психологические пустоты и бедность диалога. Но злодеи смеются у него лицемерно и зловеще, а праведники — приветливо, по-доброму. Даже способный актер Б. Ватаев нередко пытается выразить душевное состояние своего персонажа, хохоча или «похохатывая» без достаточных на то оснований. (Потом я попробовал по монтажным листам подсчитать количество ремарок — «смеются», «смех за кадром», «хохочет» и т. д., но, перевалив за шесть десятков, сбился со счета.)

Достоверность происходящего, правда человеческого поведения, элементарная логика — все здесь отступает на второй план перед возможностью извлечь из имеющейся фабулы мелодраматические ситуации и роковые столкновения. Особенно насыщена в этом смысле концовка, где сюжет проговаривается столь стремительно, что тут уже не до логики. В последних трех частях происходят четыре убийства, а между ними — разоблачения, бегство, погоня, падение в пропасть (совершенно безвредное), словом, игра в «казаки-разбойники». Жестокость и запоздалые раскаяния...

Сначала кладовщик Мамедхан задушил свою молодую жену Балыш, потому что она слишком увлеклась самодеятельностью. Затем Калош всадил кинжал в спину самому Мамедхану, потому что племянник мог его выдать. Потом пуля покончила с Кямиловым, потому что должен же был, наконец, этот представитель власти осознать свои пороки, а когда же он мог лучше это сделать, как не в минуту расставания с жизнью. И в заключение — расправа бандитов с самим Мехманом.

В трех последних случаях я хоть знал, что собой представляли погибшие. Относительно же бедняги Балыш, едва промелькнувшей в двух-трех кадрах, мне в суматохе почти ничего не успели сообщить. Я только понял, что она — как вольная пташка. Об этом меня уведомила характерная метафора. Балыш идет по улице, и в ее проход вклеивается озадачивающий кадр с летящими в небе какими-то пернатыми. Последующий диалог между Балыш и ее подругой разъясняет смысл перебивки.

С о л м а з. Ты всегда так красиво ходишь, кажется, будто летишь, как птица. И когда стоишь, похожа на птицу. Почему, а?

Б а л ы ш. Не знаю, Солмаз.

С о л м а з. А я знаю. Ха-ха.

Б а л ы ш. Хм...



«Именем закона»

Подобных метафор, характерных для всего образного строя фильма, можно привести немало. Например, когда заговорщики решили всучить Зулейхе злополучные часики, застегивающиеся на шее, те самые, что должны были бросить тень на ее неподкупного мужа, вся мера грозящей ему опасности получила конкретное зрительное воплощение: мне показали крупным планом руку Калоша и наложенную на нее двойной экспозицией маленькую фигурку Мехмана, подвешенного на золотой цепочке.

Я не буду вдаваться в достоинства и недостатки повести Сулеймана Рагимова «Мехман», по мотивам которой М. Ерзинкян и М. Дадашев написали сценарий «Именем закона». Тем более что в конце они ушли очень далеко от литературного источника. Отмечу только, что фабульная ситуация, расстановка сил, подсказанная оригиналом, давали возможность авторам фильма передать на экране историческую правду времени, напряженность народной жизни, трагизм и героику классовой борьбы в ту переломную эпоху. Эта возможность осталась не реализованной, потому что в картине прямо и откровенно заявили о себе совсем иные традиции искусства. Несмотря на трагическую смерть главного героя, погибшего во имя общественной справедливости, «Именем закона» менее всего несет в себе черты социальной драмы.

Трудно возражать против занимательной интриги и романтических эффектов, если то и другое не подменяет собой на экране художественного постижения жизни, анализа душевного состояния человека, его побуждений и поступков. И, наверно, авторы умозрительно это понимают не хуже нас с вами. Но, так или иначе, их вкусовые предрассудки оказались сильнее требований сюжетной и психологической обусловленности действия.

Когда-то, лет сорок назад, подобное зрелище или, лучше сказать, кинопредставление, изображающее борьбу доброго героя с коварными злодеями на фоне безликой массы статистов (народ), может быть, и не вызвало бы столь активного неприя-

тия. Но с тех пор кинематограф шагнул очень далеко в сторону реалистического исследования жизни. С тех пор киноискусство не только вобрало в себя огромные пласты народного опыта, но и во многом изменило свой язык, свои средства эмоционального воздействия на зрителя. Широкий экран, съемки с движения, отъезды и наезды камеры, панорамы с вертолета — все это не сообщает картине «Именем закона» качества новизны, не помогает мне понять прошлое. Нынешняя техника в данном случае лишь подчеркивает консервативность формы, неуместность изживших себя канонов.

Историзм в искусстве обязательно предполагает современность художественного мышления, чуткое ощущение эстетических велений времени. Фильм «Именем закона», где все «понарошку», представляет собой в этом смысле некую несообразность. Сталкиваясь с подобными несообразностями в быту, люди не случайно говорят, иронически покачивая головой: «Интересное кино!»

Да, уж куда интереснее...

●

Звуковое обрамление картины «Красавицей я не была» четко обозначает ее хронологические рамки. Как в начале, так и в конце звучит закадровый голос радиодиктора, сообщающего о положении на фронтах. Из сопоставления этих двух сводок явствует, что наше общение с героиней фильма юной Сайдой длится три года.

За это время произошло многое. Матери Сайда лишилась давно, а теперь ушел на войну, чтобы уже не вернуться, ее отец, учитель местной школы. В окрестных горах нашли железо, и рядом с селением вырос рудник. Сайда стала работать почтальоном, столкнулась с человеческим горем и сама познала беду. В дядином доме, где живет Сайда, поселился Чингиз, молодой инженер из Баку. Частым гостем в доме стал и водитель грузовой машины Мазаир. Его шутки и размолвки с Сайдой в конце концов завершились взаимной любовью. Такой, в общих чертах, рисуется жизнь этой славной наивной девушки, ее тихая судьба, которая могла легко затеряться на фоне громыхающей где-то вдали истории.

Несмотря на все перемены в биографии героини, несмотря на затронувшие ее душу и самый сюжет фильма отголоски грозных событий, рассказ о Сайде получился статичным и камерным. Причин тому много, но я остановлюсь только на двух, самых главных. Первая — недостаточная искушенность молодой актрисы Х. Касимовой, играющей центральную роль.

Положение моногероя на экране всегда сопряжено с большими трудностями для исполнителя. Почти непрерывное присутствие в кадре требовало от Х. Касимовой такого разнообразия оттенков поведения, такого богатства реакций на «предлагаемые обстоятельства», какое ей, видимо, еще было не под силу. Она несомненно обладает драгоценными актерскими качествами — чувством меры и чувством такта. Но в данном случае ее актерская сдержанность как бы помножилась на робкий нрав самой Сайды. В результате актриса рассказала о ней чересчур осторожно, словно боясь выйти за пределы образа, уже имеющего свою давнюю литературную и экранную традицию. А постановщики фильма не помогли ей избавиться от этой «умеренности», не подсказали иной, более оригинальный рисунок роли. Показать формирование личности героини, рост ее нравственных задатков, пробуждение в ней женщины актриса не сумела.

Тяжкая обязанность письмоносца военного времени — быть вестником беды — коллизия достаточно распространенная в нашем искусстве. К ней не раз обращались и азербайджанские прозаики (могу привести в качестве ближайшего примера повесть Исы Гусейнова «Саз»). Однако я вовсе не хочу упрекать сценаристов (Б. Байрамов и И. Стреков при участии А. Кулиева) за то, что они широко воспользовались этим сюжетным ходом, пусть даже в одноименной повести Б. Байрамова, по



«Красавицей я не была». Сайда — Х. Касимова

которой написан сценарий, ничего такого не было (в повести действие происходит в мирное время). Что ж, коллизия действительно типичная и драматичная.

Но постановщики, а в данном случае речь идет о целом режиссерском коллективе — Т. Таги-заде, А. Кулиев и Р. Аскеров (не знаю, чем объяснить такую широкую коллегиальность в деле сугубо индивидуальном),— решают и эту коллизию, как и все прочие наиболее драматичные ситуации фильма, на редкость ординарно.

Ощущение банальности, вторичности не обязательно связано с очевидными штампами (хотя и их достаточно в картине), с прямым следованием известным образцам. Нам часто кажется в кино, что это уже где-то было, просто потому, что мы присутствуем при очевидной элементарности мысли. Ни у кого не заимствовано, но и не свое — это ведь говорится как раз о таких лежащих на поверхности образных решениях.

Вторая причина статичности и камерности — крайне вялый и неопределенный монтаж. Если фильм «Именем закона» напоминал «кинопредставление», то эту картину хочется назвать «киноизложением». Когда предыдущий кадр смиренно и безразлично уступает место последующему, неизбежно рождается ощущение скуки. Смена кадров происходит здесь часто случайно, не рождая никаких ассоциаций, не неся в себе эмоциональной и смысловой энергии. И потому широкий экран, вопреки усилиям оператора А. Полканова, кажется незаполненным, отчужденным от многомерной жизни.

По сути, история Сайды человечна и даже трогательна. Но внутреннего движения образа и внутреннего движения сюжета так и не получилось. Фильм выстроился в монотонный перечень уведомлений. В них есть судьба, но нет емкого характера.

●

Другой фильм, посвященный испытаниям военной поры,— «Я помню тебя, учитель» — знакомит нас с творчеством молодого новеллиста М. Ибрагимбекова, который

написал этот сценарий по своим же рассказам «Кролик», «Наш сосед Македон» и другим. Братья Максуд и Рустам Ибрагимбековы не так давно вошли в литературу, но уже приобрели известность и как прозаики и как кинодраматурги (они получили техническое образование, а затем окончили Высшие сценарные курсы). Пока речь пойдет о старшем из них, которому в нашей программе принадлежат (редкий случай!) сразу два сценария. А напоследок мы познакомимся также с картиной и младшего брата.

Так вот — фильм о тихом, подслеповатом преподавателе химии и физики, прозванном школьниками за его безропотность Кроликом. И в то же время — фильм о Баку военного времени.

Сейчас даже участникам войны как-то трудно себе представить, что Баку был прифронтовым городом, что на подступах к столице Азербайджана спешно рыли окопы и строили оборонительные сооружения. Но так было. И, если не ошибаюсь, кинематограф об этом еще не рассказывал. Уже по одному тому можно понять интересно работающего режиссера Г. Сеидбейли, который захотел ставить эту картину. Однако, как мне кажется, при всем своем большом опыте (Г. Сеидбейли — автор многих содержательных фильмов и сценариев), он все-таки не учел в этом случае требований «творческой совместимости».

М. Ибрагимбеков — писатель лирического, я бы даже сказал — импрессионистического склада, тонко чувствующий «микроособенности» быта своих земляков, трудноуловимые нюансы их речи, мельчайшие приметы места и времени. Он весь на подтексте, намеках, полутонах. Он не скрывает своего присутствия в повествовании, и настроение вещи для него одна из главных писательских забот.

Вместе с пестротой житейских впечатлений М. Ибрагимбеков принес в кинематограф ласковую задушевность и импульсивную эмоциональность. В его характеристиках присутствует добрая терпимость к человеческим слабостям. В его наблюдениях воскрешается свежесть первоначальных восприятий. В его юморе чувствуется привкус грусти по утраченной поре далекого детства. Даже название фильма подчеркивает, что рассказ ведется как бы от первого лица и что происходящее должно быть подернуто дымкой воспоминаний.

Что же касается Г. Сеидбейли, то он художник иного склада, иной творческой манеры и тяготеет скорее к эпическому повествованию, к неторопливой рассудительности, к основательно отобранным и тщательно взвешенным деталям. Найдя однажды что-то для себя важное и нужное, он постарается, чтобы зритель не пропустил находку. Он подчеркнет ее тем или иным способом, выделит ее курсивом.

Отсюда осмысленная жесткость его режиссуры, слишком заметной, явственной и размеренной. Мы все время ее ощущаем то ли в многозначительности крупного плана, то ли в настойчивом педалировании идеи, то ли (иногда) в чисто информационной точке над «и». Особенно чувствуется это в массовых сценах — слаженных, отрепетированных, где все заранее размечено, расставлено по местам, но именно потому-то нередко бывает лишено живой непосредственности.

Да, война должна окрасить собой все, что он нам показывает. Но почему же такими подчеркнутыми выглядят на улицах Баку все эти плакаты и лозунги военных лет, аэростаты воздушного заграждения, зенитки? Почему такая заданность окрашивает некоторые проходные эпизоды, кочующие из фильма в фильм, как, например, голос радиодиктора, сообщающего сводку, или причитания женщины, получившей из рук почтальона похоронную (при том, что и то и другое вполне уместно в картине, а для несчастной женщины сценарист даже нашел нешаблонные слова).

Короче говоря, в картине встретились и ведут скрытый нескончаемый спор два полярных творческих характера — сценариста и режиссера. Каждому из них нельзя отказать в плодотворности эсте-



«Я помню тебя, учитель». Фатьма — Ш. Мамедова, Джабиш — С. Алескеров

тических убеждений. Вместе же они «не ужились», сочетания не получилось. А все остальные участники работы над фильмом, начиная от оператора А. Нариманбекова и кончая режиссером дубляжа Г. Шепотинником, испытывают на себе их разнонаправленное тяготение. И не сразу приметная трещинка змеится через все действие, разрушая его цельность.

Но, к счастью, в картине идет и другой нескончаемый спор, уже явный, в котором тоже столкнулись два противоположных темперамента, но на пользу искусству. Это сам Кролик и его жена Фатьма. Лед и пламень. Их вечный поединок — самое интересное, самое жизненное из того, что есть в фильме.

Он тих, скромен, учтив. Она крикливa, напориста, бесстыдна. Он бескорыстен и беспомощен, она — чудо практицизма и цепкости. Он произносит прописные истины и плоские сентенции. Она сыплет проклятьями и ироническими гиперболами. Он весь из моральных установлений и святых принципов, для нее это все предрассудки. Он — прекраснодушный интеллигент, одержимый идеей самоотверженного добра, направленного на всех страждущих. Она — разъяренная тигрица, готовая на все, когда дело касается ее голодных детей, ее семьи.

Это она, Фатьма, вытащила своего Джабиша буквально из строя, когда его, белобилетника, снятого с учета по зрению, вдруг ошибочно призвали. Это она своими скандалами заставила его, учителя химии, воспитателя молодого поколения, сварить дома мыло на обмен. Шутка сказать, целый

чемодан мыла, которое только надо отнести на вокзал к отходящему поезду, отдать верному человеку, и вся семья будет питаться уже не жмыхом, а мясом!

И Джабиш, который еще вчера не пожелал поздороваться с соседом спекулянтом, сегодня покорно отправляется на вокзал, чтобы именно ему всучить свое мыло. Неужели он распростился со своими дурацкими, с точки зрения Фатьмы, предрассудками? Неужели жестокая необходимость заставила его поступиться своими принципами? Ан нет, в последний момент натура берет свое. Позабыв о спекулянте, Джабиш оделяет своим мылом уезжающих на фронт новобранцев, среди которых мы видим и его учеников. Он раздает все до последнего куска. И даже выбрасывает пустой чемодан!..

Конечно, с чемоданом — «перебор». Как и в кое-каких других эпизодах, такой нажим придает центральным образам неверный оттенок. Конечно, и Джабиш, и Фатьма должны быть смешны в своих крайностях. Но ведь Фатьма порой становится даже антипатичной, когда режиссер уж очень настаивает на ее вульгарности. Точно так же, как Джабиш иногда становится жалок в своей неловкости. И это досадно.

Но при всей разностильности фильма, при всем том, что он развивается сразу в двух климатических зонах, только здесь мы встречаемся с полноценными характерами. Думаю, что Ш. Мамедова в роли Фатьмы и С. Алескеров в роли Кролика — высшая точка актерского мастерства, достигнутого в обозреваемой кинопрограмме.

●

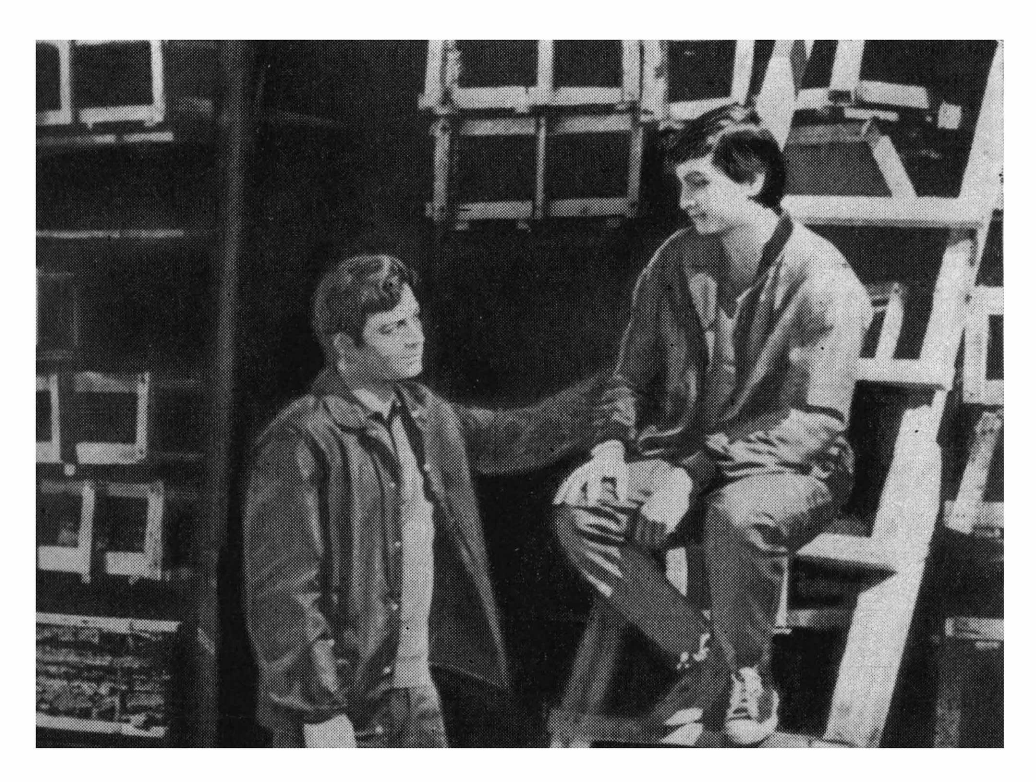
И опять бакинские площади, проспекты, улицы, закоулки, бакинские дворы, галереи, лестницы, крыши. Но уже не суровый прифронтовой, а залитый солнцем, оживленный город, где герою все близко с пеленок, где так важно не потерять из вида в шумной толпе незнакомую тоненькую девушку с большой собакой. И опять — сценарист М. Ибрагимбеков, но вслед за ним в титрах другие имена: режиссер А. Бабаев, оператор З. Магеррамов, художник Э. Рзакулиев, композитор П. Бюль-бюль-оглы. Картина называется «Последняя ночь детства». О ней уже много писали в центральной прессе и писали благосклонно, но в Москве она продержалась на экране недолго, да и то лишь в трех молодежных кинотеатрах.

Между тем для студии «Азербайджанфильм» это принципиально новое явление, так же, как и фильм «В этом южном городе», о котором будет рассказано дальше. В обеих картинах, кстати, много общего. Они перекликаются не только сходством художественных концепций, но и вниманием к некоторым сходным явлениям, зорко подмеченным в быту большого южного города.

Фабула «Последней ночи детства» ничем как будто не примечательна. Но вот тут-то и понимаешь, что поэзия киноискусства не в «кинематографических» событиях, а в самом кинематографическом ви́дении мира, в способности художника мыслить камерой.

В этом фильме есть драгоценное ощущение жизни в ее повседневном ритме. Причем не только жизни, изображенной на экране, но и не изображенной, уходящей во времени и в пространстве далеко за его пределы. При всем лаконизме сведений, сообщенных нам о действующих лицах, мы откуда-то знаем, что с этими людьми было раньше, каким будет их существование потом и что происходило вокруг (в городе, в стране, в мире), пока мы вместе с авторами за ними «подсматривали». Обычный экран вдруг показался широким, а полуторачасовой сеанс — как бы продленным.

Быть может, кого-нибудь покоробит слово «подсматривали». Но, право же, в нем нет ничего дурного, нескромного, порочащего нас, а тем более — авторов. Да, каждый эпизод здесь именно «подсмотрен», а не «поставлен». «Поставлена» картина «Именем закона». А эта — увидена, схвачена, зафиксирована. Там мы все время чувствовали незримые границы съемочной пло-



«Последняя ночь детства». Рустам — С. Шафиев, Мурад — Э. Гасанов

щадки, а здесь почти не чувствуем рубежей действия. Там люди были подчинены положению камеры, здесь камера подчинена положению людей. Она не мешает им жить своей жизнью, да и они ее игнорируют.

Есть даже что-то демонстративно полемическое в том, как бесцеремонно они ее заслоняют, проходя у самого объектива. Или как останавливаются вплотную к нему. Или как в объектив лезут вовсе посторонние, так что герои оказываются затерянными в толпе. Но — странное дело — камера от этого становится только зорче и наблюдательнее, а жизнь, «не знающая» о том, что ее снимают, кажется обновленной, увиденной впервые.

Эта новизна уже сама по себе заманчива и привлекательна. Но здесь она к тому же органична мироощущению героя, свежести его юношеских реакций. Мурад только еще открывает для себя окружающий мир и смотрит на него большими удивленными глазами. Так, в картине «Последняя ночь детства» лиризм сценариста оказался сродни мироощущению не только остальных авторов, но и исполнителя главной роли. Ведь Э. Гасанов — тоже вчерашний школьник — играет здесь «самого себя» и, наверно, в жизни тоже носит джинсы и кеды.

Что же представляет собой Мурад, в чем смысл его первого послешкольного лета? В институт он не попал — провалился. Достаток в семье крайне скромный. Надо работать. Где? Все равно. Ему еще свойственно мальчишеское безразличие к своему будущему — оно представляется ему бесконечно огромным. Двоюродный брат, только что окончивший институт, получает назначение на строительство новых цехов



«Последняя ночь детства». Мурад — Э. Гасанов, Севда — И. Мамедова

мясокомбината и становится прорабом. Мурад увязывается за ним и становится разнорабочим. Пусть будет так.

Нельзя сказать, чтобы стройка захватила его или породила в нем неудовлетворенность. Нет, он просто живет дальше. Проказливое детство все еще не отпускает его. Ему трудно расстаться со своими мальчишескими привычками, с теми нормами поведения и предрассудками возраста, которые делают его жизнь такой уютной и радостной.

Но окружающий порядок вещей все чаще ставит Мурада перед необходимостью выбора. Все чаще приходится решать — как поступить. Жизнь вокруг идет своим чередом и все более властно требует, чтобы он включился в ее поток. Она исподволь внушает ему понятия гражданственности, личной ответственности.

Нравственное самоопределение Мурада нигде не прокламировано. Просто он ходит на стройку, копает землю, иногда отлынивает от работы, иногда переругивается с бригадиром, случайно становится свидетелем хищения и некоторое время не знает, как поступить. Он стреляет у брата деньги, готовится к экзаменам, проводит вечера со своей девушкой. Иногда он хитрит, иногда трусит, порой дурачится, а порой «вкалывает». Но за всеми этими будничными обстоятельствами идет неуклонный процесс накопления взрослых социальных навыков. Лукавое удивление все чаще сменяется в его глазах вопрошающей серьезностью. И хотя никаких свершений ему пока не дано — он растет. Растет естественно и органично.

«Последняя ночь детства» — этот тот случай, когда все участники работы оказа-

лись единодушны в своем понимании специфики современной темы и специфики современного кинематографа. Вот почему я расширил в этом случае список авторов, включив в него и художника и композитора. Конечно, перед нами только первая попытка преодолеть инерцию прежних эстетических установлений, но попытка знаменательная. Пусть картина и не стала событием в нашем киноискусстве, но для студии она — первая ласточка.

●

Творчество и новизна — понятия неразрывные. Непреложность этого тезиса особенно наглядно проявляется на экране. Время творит здесь свой суд над искусством с неслыханной быстротой, предъявляя к нему все новые и новые требования. То, что вчера еще могло показаться откровением, сегодня вдруг обнаруживает свою ординарность, а завтра грозит обернуться эстетическим пережитком, назойливым штампом.

Все это легко объяснимо. Ведь кинематограф еще очень молод. Живущие среди нас ровесники века еще хорошо помнят, как он начинался. Вся его славная история пока не превышает жизни одного поколения. Будучи молодым искусством, он жадно выясняет свою специфику, свой язык, свои возможности и пути развития. Он все еще самоопределяется в ряду других искусств, непрестанно трансформируясь у нас на глазах.

Темпы обновления (как и эстетического износа) в кинематографе куда выше, чем, например, в сценическом искусстве, не говоря уже о литературе. И не потому ли нам кажутся до комизма наивными многие кинодрамы и трагедии, поставленные не то чтобы в эпоху Великого Немого, а хотя бы тридцать и двадцать лет назад. В том числе даже фильмы, в свое время пользовавшиеся успехом.

Сказанное, разумеется, не значит, что наряду с интенсивным пересмотром образного языка в кинематографе не выявляются свои долговременные эталоны, не вырабатываются стабильные нормы, не складываются устойчивые традиции. Игнорировать их было бы недопустимо. Но при всем том одним из непременных слагаемых нашей эстетической оценки фильма неизменно будет современность художественного мышления его авторов. Требование стилевой «созвучности» заявляет здесь о себе с большей, чем где-либо, прямотой.

Критерий с «веком наравне» невозможно свести к какому-то одному показателю. Ведь речь идет о системе взглядов, а не о тех или иных формальных приемах, о художественном мировоззрении, а не об отдельных находках. Словом, о принципах подхода к действительности, продиктованных ею самой, происходящими в ней переменами. Если так, то, пожалуй, одна из существенных черт стиля современного киноискусства — строгая объективность социально-психологического анализа, стремление превратить взаимодействие предлагаемых зрителю фактов в главный источник нравственных суждений.

В пределах этой общей, но весьма многообразно проявляющейся тенденции обозначилось одно крайнее и потому сразу бросающееся в глаза направление. Оно стало культивировать на экране дух полнейшей житейской натуральности, иллюзию непредумышленности развертываемого перед вами сюжета. Да и всегда ли выстраивается в четкий сюжет то, что вы воспринимаете скорее как череду отдельных явлений, словно невзначай выхваченных из пестрого хоровода реальной жизни? «Безучастная наблюдательность» скрытой камеры наложила заметный отпечаток на всю стилистику этого направления.

Его приверженцы рассуждают примерно так. Пусть все, что вы видите — и главное и второстепенное,— происходит как бы между прочим. Пусть даже несоизмеримые факты при этом уравниваются в своем значении. Но зато вам ничего не навязывают. Подчеркивание моральной и эмоциональной доминанты? Но ведь авторская иерархия оценок так часто приводит к ненужной многозначительности, назойливой дидак-

тике, ложному пафосу, выспренности. Смотрите, вглядывайтесь, накапливайте подробности — они содержательны уже по одному тому, что попали в поле вашего зрения. Если они обладают для вас достоинством подлинности, то уж вы сами разберетесь, что к чему.

Вы не должны почувствовать никакой условности, никакой преднамеренности. Поэтому важнейшая коллизия может промелькнуть на экране, удивив вас своей будничной обыденностью. Самый существенный диалог может прозвучать в такой приглушенной интонации, что покажется вам на первых порах даже необязательным.

Хроникальность как главный повествовательный принцип, документальность как ведущая изобразительная манера, сама за себя говорящая диалектика фактов как основа идейности — вот, по-видимому, те черты, которые определяют поэтику и эмоциональную атмосферу картин этого направления. И «Последняя ночь детства» может быть отнесена к их числу.

Хорошо это или плохо? Думаю, что на такой вопрос ответить вне конкретного анализа невозможно. Иногда хорошо, иногда плохо. Тем более что у этого направления тоже успели выявиться свои предрассудки, свои стереотипы, свои труднопреодолимые барьеры и своя непоследовательность, что на примере фильма «В этом южном городе» можно будет потом проследить со всей ясностью.

Но сейчас меня интересует другое. Чем объяснить, что рядом и одновременно с этими двумя фильмами, которые при всех их достоинствах и недостатках, могут рассматриваться в контексте современного киноискусства, оказалась возможной картина «Именем закона», всем своим образным укладом воскрешающая поэтику далекого прошлого? Да и фильм «Красавицей я не была» тоже ведь воспринимается как несколько запоздалое повторение пройденного. Чем же объяснить, что на Бакинской студии творческая жизнь течет по разным отсчетам времени?

Известно, что в искусстве, как и в жизни, наряду с плодотворными традициями и новаторскими веяниями всегда продолжают свое тихое существование давно изжившие себя обычаи и застарелые каноны. Гнездясь где-то на периферии общественного сознания, они упорно отстаивают свои права и проявляют подчас поразительную приспособляемость. Казалось бы, давно и безвозвратно исчезли породившие их условия, а они, эти окостенелые правила и социального и творческого поведения, все еще сохраняют для многих свой авторитет.

Сила привычки, власть стереотипов — нравственных и эстетических — все еще недостаточно изучены. Вот, даже кинематограф, роль которого в культуре стремительно меняющегося мира так велика, сам иногда тащит нас назад. Даже киноискусство, язык которого подвержен постоянной модернизации, являет нам иногда удивительную консервативность художественного мышления. И в поэзии, уходящей своими корнями в глубь веков, тоже при желании можно проследить печать архаики, если взглянуть с этой точки зрения на творчество некоторых современных поэтов — и русских, и украинских, и грузинских, и азербайджанских.

Природа этого явления сложна и требует специального исследования. Я остановлюсь здесь только на одном моменте, смысл которого хорошо выразил в своем стихотворении «Новое слово» азербайджанский поэт Расул Рза:

Я на тебе не вижу архалука,
ты современный сшил себе костюм,
ты галстук повязал на шею.
Так что же будет —
страшный суд,
разруха,
иль кровь прольется —
отвечай мне, ну-ка,
коль слово,
непривычное для уха,
произнести посмею?
Кривишься?
Слушай, друг,—
нам и в стихах не нужен архалук.

(Перевод М. Павловой)

Я думаю, что бытование в азербайджанском кино наряду с галстуком архаического архалука (да простится мне невольная игра слов) отчасти объясняется тем свя-

щенным трепетом, с каким мы относимся ко всему, что так или иначе может быть подведено под понятие «национальное своеобразие». А сюда все еще относят самые разные вещи. По существу, все, что имеет хоть какой-то срок давности. И вечно живое, и уже отжившее. И плодотворное, и засушливое. И прогрессивное, и тянущее вспять. Все это мы подчас возводим в ранг национальных традиций и считаем неприкосновенным. Отсюда и терпимость нашей критики ко всяким пережиточным формам, даже когда они явно тормозят развитие того или иного вида искусства. Потому что всякая национальная художественная культура (в том числе, конечно, и русская) растет и развивается, неизбежно освобождаясь от своих реликтовых условностей, которые уже не соответствуют новому содержанию жизни, новым темам и жанрам, новым видам творчества. А в условиях нашего многонационального государства этот процесс, кроме того, сопряжен с постоянным взаимодействием, взаимообогащением культур.

Поэтому традиции традициям рознь. Не случайно и самое слово «традиционный» несет в себе и позитивный и негативный смысл. И мы видим, как некоторые освященные временем, то есть именно традиционные атрибуты, некогда узаконенные, теперь прямо-таки взывают либо к переосмыслению, либо к отказу от них. Ибо многие из этих установлений формы давно уже утратили свои выразительные качества и превратились в предрассудок искусства, в штамп, в бессодержательную условность.

Разве киргизская литература проиграла от того, что Чингиз Айтматов смело ассимилировал в своем творчестве достижения русской реалистической прозы и отказался от некоторых, восходящих к фольклору повествовательных канонов, все еще сковывающих возможности его старших товарищей по перу? Разве азербайджанская поэзия утрачивает свое национальное своеобразие, освобождаясь на наших глазах от недавнего засилья соловьев, роз и джейранов, которые уже стесняли выражение живого чувства поэта, рожденного иным мироощущением?

Тот же Чингиз Айтматов, задавшись вопросом — что национально и что псевдонационально в современной литературе и современном кинематографе, высказал недавно трезвую мысль об опасностях фетишизации старины и склонности к этнографизму. «Когда речь заходит о национальном,— пишет он,— мы почему-то больше оглядываемся на прошлое и не всегда замечаем, что живет рядом с нами в настоящем, рожденном социалистической действительностью. Здесь мы, видимо, не все еще уяснили для себя».

Предостерегая против таких произведений, в которых есть атрибуты национальной жизни, но нет поэзии, есть локальные условности, но нет общечеловеческого, интернационального начала, писатель говорит: «Не в этом ли заключается то, что означает национальную ограниченность в искусстве, то, что порой превращается в вериги, мешая нашему продвижению вперед, что, наконец, затрудняет выход сложившихся национальных ценностей за пределы этой культуры, ибо очень легко попасть в кабалу к собственным нормативам».

Как же понимает Ч. Айтматов национальное своеобразие произведения искусства? Для него это особенности художественного мировосприятия, выраженные в присущей для данной культуры образной системе, но, спешит добавить он, «отнюдь не право на провинциализм и упрощенчество, на экзотические шаблоны и стилизацию под народность» («Комсомольская правда», 1970, № 42).

Очень нужные и здравые мысли.

Азербайджанское кино, разумеется, не успело создать свои неизменные образные эмблемы типа соловьев и роз. Но то, что сказано выше о кабале собственных нормативов, о шаблоне, веригах, упрощенчестве и прочих досадных явлениях, имеет прямое отношение к некоторым фильмам, увиденным мной. Отсюда и традиционные сюжетные схемы, и псевдоромантическая атмо-

сфера, и мелодраматические влечения, и наивный метафоризм. И унаследованная от поэтики волшебной сказки условность причинно-следственных связей.

●

«В этом южном городе» — тоже фильм с убийством, но прежде всего фильм проблемный. Он неожиданно заставляет зрителя мыслить категориями социальной психологии. Что такое в наших условиях общественное мнение и как оно порой складывается? В какой степени предрассудки древней национальной морали все еще владеют сознанием нашего современника? Какими параметрами определяется человеческое достоинство? Этими и подобными им вопросами невольно задаешься, но уже потом, посмотрев картину. А пока ее смотришь, думаешь преимущественно о человеческих взаимоотношениях и о ситуациях, в какие иногда ставит людей жизнь в ее естественном течении.

Да, иллюзия непредумышленного кинонаблюдения заставляет забыть, что перед тобой вымысел, что происходящее на экране — плод воображения, что действие здесь заранее запрограммировано, поставлено и разыграно с определенной целью. Об этом почти не думаешь до самого конца картины, пока едва не происходит второе убийство. Первое же состоялось в самом начале.

Итак, убийство и покушение на убийство, причем — по аналогичным мотивам. Между этими двумя симметричными происшествиями течет обычная «бессюжетная» жизнь. Впрочем, все уже читавшие талантливую повесть Рустама Ибрагимбекова «На 9-й Хребтовой», по которой им же написан сценарий фильма, знают, что их ждет вовсе не криминальная история, а размышление о нравах. Здесь не будет ни коварных злодеев, ни бешеных погонь, ни чудесных падений в пропасть, а будет современная бытовая драма или, если хотите, трагикомедия. И убийцу не придется искать, ловить и выяснять его личность, потому что он всем известен и раскроил череп своему противнику, не таясь, днем, на виду у всей улицы. Больше того, личность убийцы авторов картины в общем-то и не интересует. Настолько, что имя актера, играющего роль Ага-балы, даже не значится в титрах. Ага-бала в самом начале сделает свое черное дело, его уведут милиционеры, и больше мы с ним не встретимся.

А вот улица авторов действительно интересует. И не тем, что здесь живут преимущественно шоферы (хотя профессиональный акцент важен — автономность труда водителя, обособленность его «рабочего места» как психологическая предпосылка поведения), а совсем другим. Тем, что улица не только невозмутимо наблюдала всю сцену убийства, не только с интересом глазела, но и ждала преступления, заранее зная, что оно произойдет, не может не произойти.

Все они знали и пришли посмотреть. И прекрасный производственник буровой мастер Мурад. И его ближайший друг, в прошлом шофер, а ныне убежденный бездельник Тофик, просватанный за сестру Мурада. И младший брат Мурада студент Сабир. И молодой литератор Джангир. И местный холодный сапожник. И местный сумасшедший, когда-то тоже шофер, контуженный на фронте. И местный милиционер из ближайшего отделения. И живущие здесь два брата-таксиста. И водитель грузовика Гасан. Похоже, что последние трое даже специально прикатили на своих машинах, чтобы не пропустить момент.

Когда это могло произойти? И где? Нет, не три с лишним десятилетия назад, когда раскулаченные бандиты расправились с молодым прокурором. И не в горах у самой границы. А в наши дни, в столице республики, в прекрасном городе Баку. Правда, на окраине, но не так уж далеко от центра. Пока шли вступительные титры, камера оператора Р. Оджагова успела доехать на машине от главной площади до этой ничем не примечательной улочки с пивным ларьком на углу. Камера подробно запечатлела весь маршрут, словно на тот случай, если мы захотим проверить на месте фактичность увиденного. Кстати, на этой улочке тоже

живет прокурор, только пожилой, и ходит он уже не в полувоенном костюме, а в ведомственном кителе. И он, наверно, тоже знал — вряд ли его сын Джангир не сказал ему о предстоящем убийстве.

Но подождем возмущаться. Лучше уясним себе, почему шофер Ага-бала убил продавца пива Сафарали. Почему он это сделал? Вернее так: почему он не мог этого не сделать? Почему он должен был убить? А что должен — в этом улица не сомневается. Для нее это «категорический императив». Конечно, никто там, кроме прокурора и его сына Джангира, этого мудреного понятия знать не может. Но зато всем известно понятие «честь». Оно-то все и объясняет.

Когда-то Ага-бала получил десять лет за то, что задавил прохожего. Его жене ради заработка пришлось пойти торговать пивом в ларьке у Сафарали, от которого она за это время успела родить ребенка. Теперь Ага-балу неожиданно выпустили досрочно. Если только Ага-бала настоящий мужчина, он должен постоять за свою честь, то есть убить Сафарали. Тут двух мнений быть не может — ситуация однозначна. И Ага-бала убивает Сафарали на глазах у соседей — мужчин, женщин, детей. У нас на глазах.

Что мы при этом испытываем? Как мы должны к этому отнестись? Что нам на этот счет может сказать постановщик картины? Как он сам оценивает происходящее? Какова его позиция?

Но молодой режиссер Э. Кулиев (это его первая полнометражная картина) исповедует новую кинематографическую веру. Если А. Бабаев в «Последней ночи детства» позволил себе мягкий лиризм, вмещающий в себя его симпатии и антипатии, то Э. Кулиев строго придерживается позиции эпического спокойствия. Его интересует нравственный феномен, именуемый «честь». Он объективный исследователь, а не обличитель, и только.

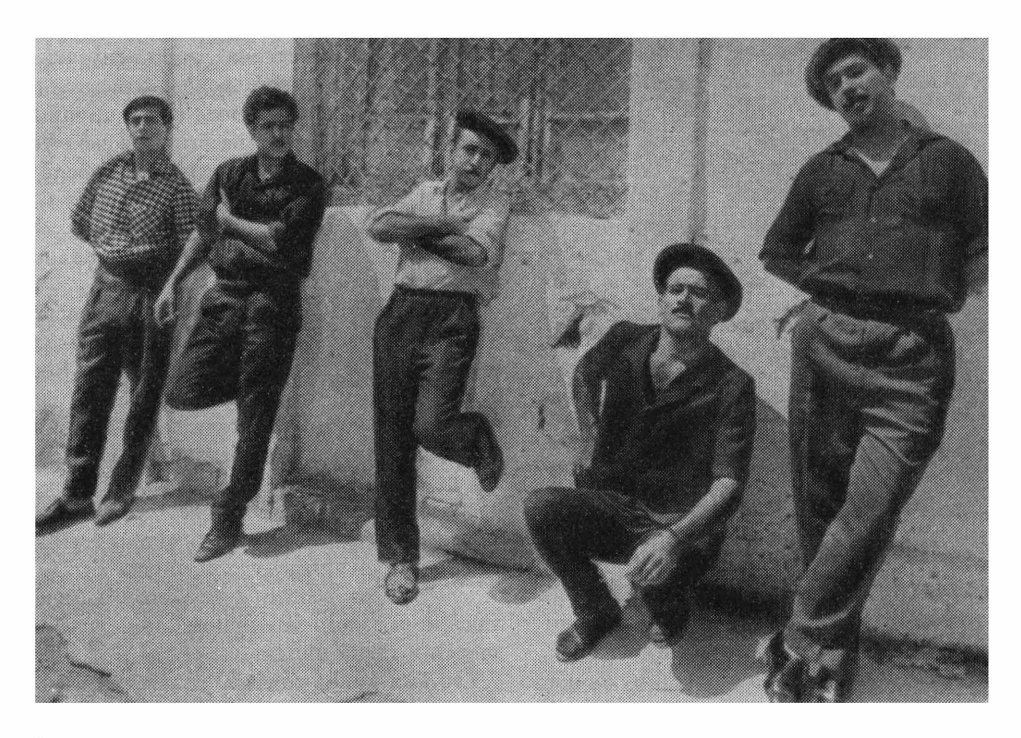
Но вернемся к эпизоду убийства. Он поставлен вполне «документально» и насыщен подробностями, которые не должны оставить сомнения в реальности происходящего. У Э. Кулиева точный глаз, и он отнюдь не сентиментален, чтобы испугаться натурализма в такой роковой момент и удовольствоваться общим, а не крупным планом. Признаюсь, мне было не по себе, когда я услышал стук аккуратно обернутого газетой железного ломика о череп Сафарали и когда он потом долго умирал, обливаясь кровью. На глазах у безмолвной толпы. У меня на глазах.

А может быть, мне было не по себе еще и потому, что эта сцена как бы уравнивала меня в нравственном плане с толпой. Ведь и я и эти люди в данном случае были одинаково пассивными зрителями. Только они наблюдали это зрелище, живописно расположившись поперек улицы, а я сидел в удобном кресле. И, наверно, если бы режиссер вместе со мной хоть чуточку ужаснулся происходящему, он помог бы мне отделиться от толпы, и я обрел бы в его лице морального союзника, столь необходимого в такой момент.

Тут был какой-то изначальный психологический просчет — ощущение, которое преследовало меня и дальше. Оно даже потом усилилось, когда я понял, что намерение режиссера не в том, чтобы я душевно отстранился от этих людей и противопоставил себя им, а как раз в том, чтобы я с ними свыкся и был к ним так же великодушен, как он сам. Но я уже не мог «переступить через кровь». И режиссер уже не мог стать моим единомышленником.

Правда, после картины я поймал себя на неожиданной мысли: а не ханжество ли это с моей стороны? Ведь если бы действие происходило не в Баку, а на улице какого-нибудь сицилийского города, разве предавался бы я подобным сожалениям? Разве уколола бы меня в такой же ситуации невозмутимость режиссера? Значит, все дело в том, что передо мной мои сограждане, а не сицилийцы, живущие в ином обществе, по иным законам.

Но вот — о законах. Если вникнуть в суть этого эпизода, то он являет собой не только материал для социальной психологии, но и юридический казус. Ведь сви-



«В этом южном городе»

детели преступления, имевшие возможность его предотвратить, но уклонившиеся от такой возможности, тоже должны быть привлечены к ответственности. Так что, и по закону и по непосредственному чувству справедливости, эти люди — соучастники убийства. Но разве привлечешь к ответственности все население улицы? А кроме того, парадокс, который исследует фильм, в том и заключается, что его персонажи с легкостью, не задумываясь, то и дело привычно нарушают официальный кодекс и не могут переступить через неписаную традицию, хотя ее реликтовые нормы давно уже не отвечают условиям их жизни.

«Фигура устранения», позиция безучастного фиксирования фактов обнаруживает свои издержки и в дальнейшем развитии картины. Убитого увезла «скорая помощь», убийцу — милицейская машина. Улица вернулась к своей повседневной жизни. Какой-то маленький мальчик, сидя на корточках, льет воду из кувшина и деловито затирает веником кровь на мостовой. Ребята постарше гоняют мяч. Мороженщик громко предлагает свой товар. Холодный сапожник склонился над подметкой. И только теперь мы по-настоящему знакомимся с главными героями — Мурадом и Тофиком. Пожалуй, и с Гасаном.

По характеристике Джангира, «это обыкновенные хорошие парни. Лучше многих. Ты не представляешь себе,— говорит он своей приятельнице журналистке Рене,— какие это замечательные ребята. О таких вот и надо писать, если ты честный человек».

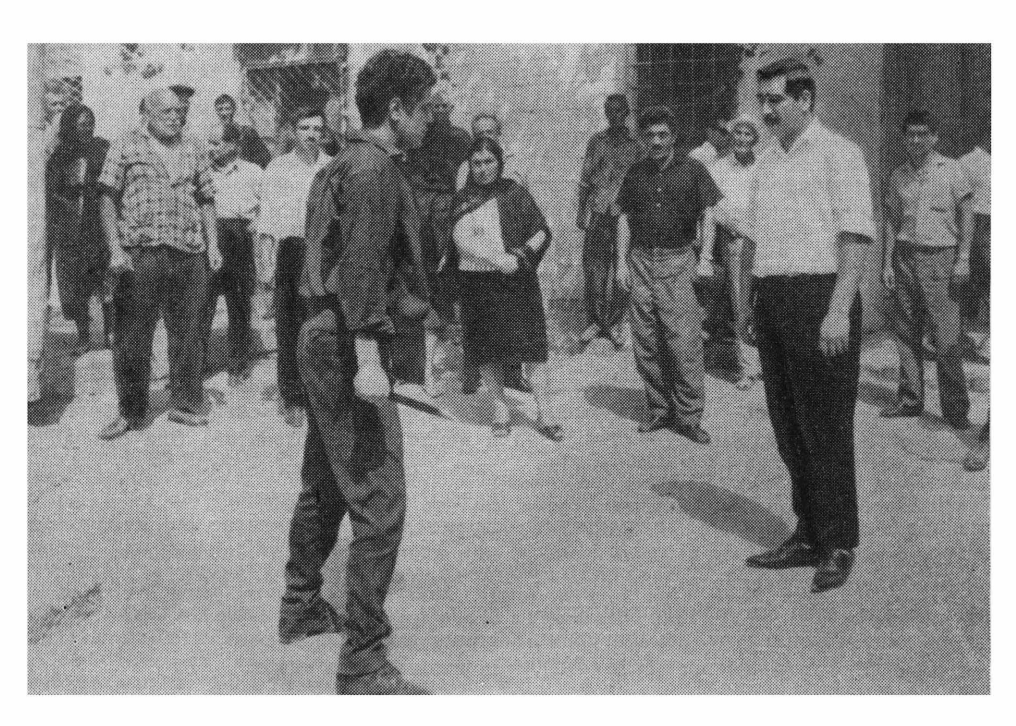
Как понять такую аттестацию? Да, Мурад, несмотря на шестиклассное образование, уважаем у себя на буровой не меньше, чем инженер. И Рена действительно пишет о нем очерк. Ну, а жуликоватый тридцати-

двухлетний Тофик, ставший иждивенцем Мурада на правах жениха его сестры? Чем он духовно отличается от другого их приятеля Махмуда, который, опять же радуя глазеющую улицу, пожирает на спор немыслимое количество чуреков? Или сам Джангир? Что связывает его, литератора, с этими парнями, которые околачиваются на тротуаре, бессмысленно коротая свой досуг, или вообще толкутся целый день на улице, избегая всякой работы? Что они Джангиру?

Так входит в картину тема «уличного братства», а вместе с ней тема пошлого молодечества, самоутверждающегося духовного убожества. Развивается она очень настойчиво. Улица предстает перед нами как своеобразный замкнутый коллектив, со своими причудливыми внутренними связями, со своими обособленными интересами и своими местными оракулами. Таким непререкаемым законодателем в вопросах нравственного долга и общественных приличий выступает здесь Гасан. Он твердо знает, что хорошо и что плохо.

«Мы не должны были терпеть такое безобразие на нашей улице»,— говорит он о связи убитого с женой Ага-балы. Он искренне возмущен тем, что Джангир привел к себе девушек из редакции, да еще таких хорошеньких: «Наши матери и сестры должны на это смотреть?!» И Джангир признает если не его правоту, то его авторитет: «Ладно, я больше не буду». А уж об остальных и говорить нечего. Остальные, в том числе и Мурад, не только разделяют суждения Гасана, но и побаиваются его укоризненного взгляда, его воинствующей нетерпимости к малейшим отклонениям от правил мужского этикета.

В сущности, именно провокационная реплика Гасана привела к тому, что Мурад в конце едва не стал убийцей Тофика. Вот как это произошло. Тофик неожиданно



«В этом южном городе». Мурад — Г. Мамедов, Тофик — Э. Зейналов

влюбился в другую. И женился. Он привез жену из далекого русского города на ту самую улицу, где живет его давняя невеста, сестра Мурада. Теперь уже честь Мурада, как главы семьи, взывает к кровавой мести. Он должен разделаться с Тофиком. Сюжетность фильма, которой мы долго вовсе не ощущали за хроникальным нравописанием, внезапно объявилась во всем своем хитроумии. Круг замкнулся. На том самом месте, где был убит Сафарали, зловеще сверкнул оказавшийся под рукой сапожный нож.

И все-таки в последний момент Мурад удержался от преступления. Во-первых, Тофик — его друг. Во-вторых, Мурад к этому времени сам влюбился в Рену и побуждения Тофика стали ему понятны. В-третьих, женитьба Тофика только обрадовала его бывшую невесту — студентку-медичку. Уж ее-то меньше всего влекло к этому симпатичному оболтусу. В-четвертых... Но стоит ли перечислять? Рациональных доводов в пользу такого финала можно привести много. Однако вытекает ли он из внутренней логики образа Мурада, из всей эмоциональной направленности фильма?

Вот тут-то и понимаешь, что такой направленности картине не хватало с самого начала. Слов нет, она поставлена нашим современником, совершенно свободным от груза провинциальных предрассудков, чуждым какой бы то ни было национальной ограниченности и в вопросах этики и в вопросах эстетики. Но не ограничили ли возможность режиссера как раз... новые веяния? И не обернулось ли его невмешательство просто добродушием?

Конечно, Э. Кулиев не приемлет уродства традиционной морали. Но, не желая нигде и ни в чем обнаружить себя, он в трактовке своих героев по существу пришел к эмоциональной неопределенности. За исключением Гасана, всем его персонажам недостает стержня. Они получились фигурами не столько противоречивыми (если бы!), сколько двойственными. Несмотря на хорошую работу оператора, их портреты оказались размытыми, их все время хочется навести на фокус, придать им резкость, найти для них четкие контуры. И потому они не стали характерами в полном значении этого слова.

Сдвоенные контуры позволяют наполнить роли другим итоговым смыслом. И не потому ли эта очень жизненная история не ознаменовалась ни одной очевидной актерской удачей. Во всяком случае, первенство здесь принадлежит не Г. Мамедову, играющему Мурада, а Э. Зейналову, исполняющему роль Тофика. Запоминается и М. Дадашев — Гасан с его нелепой огромной кепкой и небрежно вызывающим поведением признанного выразителя общественного мнения (эту роль очень хорошо дублирует в русском переводе М. Глузский).

Но главное в фильме все-таки сама улица. Хроника ее жизни, быта и нравов. Ее социальный феномен. В этом значительность картины при всех ее недостатках. С ней интересно спорить, о ней интересно размышлять. Современная объективно-документальная манера изображения жизни требует еще большей ясности позиции и особенно тщательной выверенности акцентов. Об этом говорилось уже не раз. И на примере фильма Э. Кулиева снова убеждаешься в том, что говорилось не зря.

●

В своем обзоре я расположил увиденные картины в том порядке, какой подсказывался самой логикой рассуждений. Но думаю, что одновременно обозначилась и некая линия развития. Она отнюдь не дает оснований для прямых и абсолютных качественных противопоставлений и тем не менее свидетельствует о росте, движении к новизне. Она обнадеживает. Хочется думать, что студия «Азербайджанфильм» располагает необходимыми творческими силами для того, чтобы эта линия неуклонно шла вверх.

Разговор откровенный и требовательный

Состоялось расширенное заседание художественного совета Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, на котором были обсуждены творческие и экономические итоги работы киностудий в 1969 году.

В обширном докладе, содержавшем анализ многих фактов и явлений, характеризующих положение в современном киноискусстве, председатель комитета А. Романов отметил, что в минувшем году кинематографистами созданы произведения высокоидейного, целенаправленного искусства, произведения глубоко содержательные, отмеченные ярким профессиональным мастерством. Первые фильмы из цикла «Освобождение» — «Огненная дуга» и «Прорыв», картины «У озера», «Почтовый роман», «Влюбленные», «Выстрел на перевале Караш», «Ну и молодежь!», «Сюжет для небольшого рассказа», «Чайковский» и некоторые другие, выпущенные центральными и республиканскими студиями фильмы могут быть по праву занесены в актив нашего кинематографа.

Минувший год, подчеркнул А. Романов, был годом интенсивной подготовки кинематографистов к великой исторической дате — 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Прошел закрытый конкурс на лучший сценарий, посвященный жизни и деятельности В. И. Ленина, воплощению в жизнь его идей. В результате кинематограф получил несколько значительных, интересных произведений кинодраматургии — зритель увидит их на экране. Велась серьезная работа над фильмами о Ленине, которые готовились к выходу в юбилейные дни.

Однако, отмечая достигнутые успехи, подчеркнул докладчик, нельзя не видеть тех тревожных явлений, что тормозят развитие нашего киноискусства, снижают его действенную силу, ослабляют его идейно-воспитательное значение. Такие серьезные творческие неудачи, как фильмы «Жажда над ручьем», «Только три ночи» и «Возвращение домой» («Мосфильм») или «Безумие» («Таллинфильм»), заставляют еще и еще раз напомнить о том, что работники кино не имеют права забывать об ответственной политической, идеологической роли кинематографа, о его роли в нравственном воспитании масс. Подробно разбирая ошибки нашего киноискусства, А. Романов справедливо обращает внимание на просчеты в работе органов комитета, студий.

Трудно, говорит он, развивая критику ложных тенденций, проявившихся за последний год, принять и некоторые претенциозные по форме картины, смысл которых сводится только к поискам внешне эффектных приемов выразительности (например, «Цвет граната»).

«Все ли мы делаем, чтобы использовать возможности воспитания человека средствами киноискусства? — спрашивает в заключение докладчик. — До конца ли понимаем великую ленинскую мысль о том, что искусство должно пробуждать в людях художников и развивать их? Вот вопрос, на который советским кинематографистам предстоит сегодня ответить».

В ходе обсуждения доклада особенно подчеркивалась необходимость ценить боевую, активную, наступательную роль советского киноискусства. Выверять фильмы по компасу современного положения в мире, отвечать насущным задачам коммунистического строительства — долг и обязанность художников кино.

На заседании выступили режиссер С. Юткевич, секретарь правления Союза кинематографистов А. Караганов, генерал-майор Е. Востоков, кинокритик Л. Погожева, драматург А. Каплер, председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров Латвийской ССР Н. Карклиньш, директор киностудии «Ленфильм» И. Киселев, заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Баскаков, кинокритик И. Вайсфельд, начальник планово-финансового отдела Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР Ю. Никольский, директор «Мосфильма» В. Сурин, режиссер А. Медведкин, директор студии им. М. Горького Г. Бритиков. С заключительным словом выступил А. Романов.

Новые фильмы

«Обвиняются в убийстве»

«Пять дней отдыха»

«Иду к тебе, Испания!..»

«Тайна ДСЛ»

К. Щербаков

Без снисхождения

Весной нынешнего года «Комсомольская правда» рассказала о диком, нелепом случае: четыре девушки били пятую. Собственно, упоминание о драке было только поводом для очерка, для размышлений о быте и нравах определенной части молодежи, о тех явлениях, социальных и нравственных, которые порождают подобного рода чрезвычайные происшествия. Одна из участниц драки, осужденная за хулиганство, сделала корреспондентам газеты знаменательное, заставляющее задуматься признание: «У меня было много времени здесь, в колонии, чтобы подумать обо всем. Дело не только в тех двух пощечинах... Все это вышло сгоряча, глупо. Страшней другое: если не 11 июня (день происшествия.— *К. Щ.*), то потом в любой день могло произойти и что-нибудь похуже».

Отправная ситуация фильма «Обвиняются в убийстве» похожа на ту, о которой рассказала газета. Четверо молодых ребят избивали пятого. Но произошло как раз «что-нибудь похуже». Страшно, непоправимо хуже: пятый умер в больнице от побоев. Различие, однако, не только в этой непоправимости итога. Газетный очерк рассказал о начальной стадии процесса омертвения человеческой души. Хорошо, если эту стадию удается распознать и принять экстренные меры. Но случается, занятые повседневными заботами, мы не замечаем (или не хотим замечать?) угрожающих симптомов. И благодушная беспечность мстит за себя, приводит к тяжелым драмам, об одной из которых поведал нам фильм. Четверых молодых людей мы застаем в момент, когда процесс омертвения души достиг своего завершения.

Нет, они вовсе не хотели убивать, не были даже знакомы с тем парнем. Просто гуляли, выпитая водка дурманила головы, непременно хотелось выпить еще. Завернули в привычное место, в беседку на детской площадке, а там — парень с девушкой. На требование убраться парень ответил спокойно и достойно, не унижался, пытаясь попасть в тон, подладиться — дескать, все понятно, о чем говорить, ребята, конечно, сейчас уйдем, если людям выпить надо... И четверо возмутились непослушанием пятого, решили его «поучить» (сперва-то их было двое, потом подошли другие). А парень неплохо дрался, сразу одолеть его не удалось, и пришло

«ОБВИНЯЮТСЯ В УБИЙСТВЕ». Сценарий Л. Аграновича. Режиссер-постановщик Б. Волчек. Операторы Б. Волчек, В. Макаров. Художник Л. Шенгелия. Композитор Э. Лазарев. Звукооператоры Л. Булгаков, И. Урванцев. Редактор З. Чиркова. «Молдова-фильм», 1969.



«Обвиняются в убийстве». Анна Васильевна Хромова — Е. Козелькова, Васина — Е. Добронравова

гнусное, пьяное, не контролируемое рассудком озверение, в чьих-то руках оказалась бутылка.

Сцена драки снята операторами с напряженной экспрессией, смотришь ее, вцепившись в подлокотники кресла. И не потому, что все так уж профессионально крепко сделано (хотя профессионализм отметить надо). Нет, в этой драке посреди пустынного в вечерний час городского двора есть и некинематографическая, тревожная узнаваемость. Такого нам, возможно, прежде видеть и не случалось, но наверняка случалось видеть компании полупьяных ребят, готовых, порывающихся подраться...

Начинается фильм с первого заседания суда, и весь он выстроен по ходу судебного процесса над убийцами, а ретроспекции, наплывы из прошлого, рассказывают о самом преступлении, о предыстории его.

Наборщик Валерий Копцов, токарь Семен Суприков, шофер Вячеслав Шкуть, студент Анатолий Васин... Их играют артисты А. Панькин, С. Морозов, В. Носик, И. Сторыгин. Эти актерские работы отмечены наблюдательностью, верны по характерам и интонации. Видимо, для каждого из четверых молодых актеров участие в фильме было еще гражданской акцией, активным публицистическим вмешательством в действительность.

Эта публицистичность, ставшая главным достоинством ленты, определившая манеру актерской игры, идет, разумеется, прежде всего от сценарного, режиссерского замысла. Сценарист Л. Агранович и режиссер Б. Волчек проявили всем понятную озабоченность, хотя в своих размышлениях, выводах за пределы частной ситуации не выходили. Однако в рассказе о частной ситуации нет умолчаний, недоговоренности. Последняя, кстати сказать, могла возникнуть и не от робости, а от нравственной щепетильности художника, от понятного нежелания сбиться в трудном разговоре на истерику, на испуганные преувеличения. В фильме «Обвиняются в убийстве» этого не произошло, и здесь кроется «секрет» нашего доверия к происходящему на экране. У Б. Волчека и Л. Аграновича была та верность позиции, которая дает внутреннее право на обращение к больным проблемам, и убежденность, что обращение это необходимо обществу.

Авторы не сразу дают волю своим чувствам, они сдерживаются, предоставляя возможность зрителям внимательно оценить ситуацию — они солидарны со своей

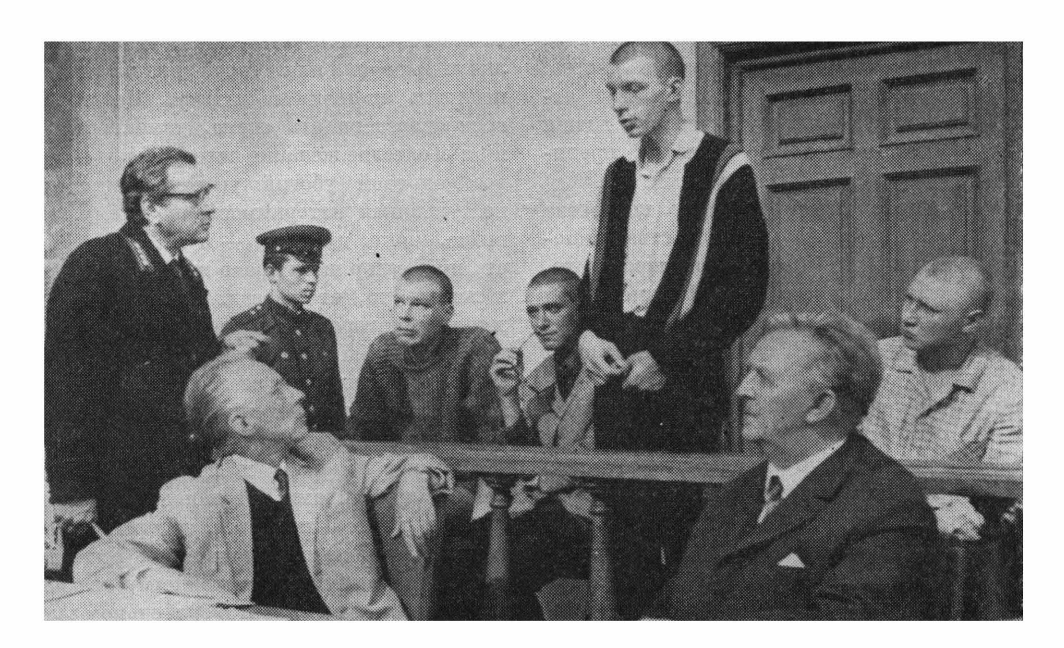
героиней, судьей Анной Васильевной Хромовой, которая говорит, что при определении степени виновности человека «ярость — плохой советчик».

Анна Васильевна, молодая, привлекательная женщина, в исполнении артистки Е. Козельковой выглядит внешне спокойной, ровной, выдержанной, но зритель ощущает, какой ценой дается ей неукоснительная судейская объективность. Презрение, глубокая человеческая неприязнь к подсудимым нарастают с каждым днем судебного заседания, с каждым часом работы, и Хромова тратит большие душевные усилия на то, чтобы не оказаться предвзятой. Доказательства должны быть неоспоримыми. Эмоции, не подкрепленные ими, бессмысленны или вредны. И вместе с Анной Васильевной зритель берет себя в руки, чтобы, не торопясь, не пропуская необходимых звеньев, пройти все формальные и неформальные стадии процесса, выяснить детали, проанализировать возможные смягчающие обстоятельства.

Авторы фильма, как и суд, о котором они рассказывают, пристально рассматривают жизненные подробности, добросовестно учитывают и воспроизводят их. Правда, сцены, где Хромова, оставшись дома, пытается представить себе подсудимых в их хорошие минуты, хотя и верно задуманы, но неудачно сняты, да и сама квартира судьи режет глаз своей очевидной необжитой, павильонной образцовопоказательностью. Однако это частность. Почти документальный портрет зала суда, мимолетные уличные зарисовки сделаны с достоверностью, в которой не сомневаешься. Сцена драки обусловила эмоциональный, глубоко драматический настрой ленты, взрывы бурных эмоций будут еще в самом конце, в сценах последних свидетельских показаний. Однако в большей части фильма просто показано, как все было, с максимальной степенью скрупулезности. И вся эта неторопливая, углубленная работа, участниками которой, каждый по-своему, становятся создатели и герои фильма и — постепенно — мы, зрители, приводит не только к эмоциональному, но и к логическому, всесторонне обоснованному выводу: Копцов, Суприков, Васин, Шкуть — тяжко виновны. Их вина доказана юридически и — что важнее всего в фильме — исследована в нравственном аспекте.

Они разные, эти четверо. Низколобый, неразвитый, тусклый взгляд исподлобья — Валерий Копцов, только сейчас начавший тяжело переваривать элементарную, казалось бы, мысль: «Связался со шпаной... им-то что, а у меня семья...» Расчетливо взвинченный Суприков, ловко спекулирующий на способности окружающих к состраданию, на жалости к его больной сестре. Вячеслав Шкуть — изворотливый, хитрый, ускользающий, он нервничает больше других: это в его руках оказалась тогда бутылка, и ему важно замести следы, доказать, что была просто свалка, неразбериха и главного виновника не найти. И Анатолий Васин — неглупый и самый наглый из всех, умеющий, когда выгодно, надеть личину скромного, интеллигентного мальчика. На суде он почти спокоен, уверен: помогут родители.

Кто-то из четверых «вкалывал», зарабатывая себе на жизнь; кто-то сидел на шее у родителей; у кого-то неудачная, несложившаяся семья; у кого-то — вполне благополучная; кем-то движет животная тупость; кем-то — нелепая, извращенная «романтика», тяга к «легкой» жизни. Словом, различий, несхожих обстоятельств множество. Мы видели фильмы, где такого рода обстоятельствам придавалось значение несоразмерное. И, случалось, происходила подмена понятий, преступник, негодяй превращался на экране в жертву неблагоприятного стечения событий. Нам доказывали, что его, конечно, приходится осудить, но по-человечески стоит и пожалеть и понять. Авторам фильма «Обвиняются в убийстве» такая позиция чужда в принципе. Можно сказать, что фильм решительно противостоит ей. Да, различия обстоятельств нельзя сбрасывать со счетов, но есть ведь нечто такое, что объединило этих людей на скамье подсудимых. И есть



«Обвиняются в убийстве»

то, что в конце концов объединяет зрителей в беспощадном отношении к убийцам, когда эти четверо парней начинают составлять в наших глазах единое целое, а индивидуальное, принесенное каждым из них и явствующее из фильма, отходит на задний план.

Подсудимых сближает устоявшаяся, воинствующая бездуховность, нравственная аморфность и зыбкость. Как они пытаются защититься, выкарабкаться, ничем не брезгуя, ни перед чем не останавливаясь! И это — когда уже убит человек, когда произошло несчастье, способное разбередить, заставить вспомнить о совести, казалось бы, любого, кто еще не вполне безнадежен. «Покойный Щетинин тоже выпивши был»,— скажет Копцов, и в его голосе прозвучат напористые, агрессивные нотки. Ему даже и в голову не может прийти, что, произнося эту реплику, имеющую, вероятно, юридический смысл, он по-человечески разоблачает себя. В фильме немало таких убийственно точных штрихов, неопровержимо доказывающих: эти люди страшны тем, что никто, и они сами в первую очередь, не знает, какой поступок, естественный, нормальный или омерзительный, будет совершен ими в следующую минуту. Сработал какой-то примитивный, зачаточный импульс — и Шкуть, отказавшись от перевозки «левого» холодильника, мчит за лекарством для тяжелобольного. Увидел знакомую девчонку — забыл про лекарство, посадил ее, повез, куда попросила. Суприков спасал утопающего — верно, спасал, но нет гарантии, что завтра, по пьяной забаве, он не столкнет в воду этого же или любого другого человека. Копцов в качестве дружинника вылавливал хулиганов, а потом злобно хулиганил сам. Таких легко подбить на что угодно. «Что-нибудь похуже» могло произойти в любой момент.

Наше самое гуманное общество предоставляет людям возможность раскрыть себя, жить и работать по-человечески, и огромное большинство умеет пользоваться этими возможностями достойно и полно. Четверо героев фильма не сумели, не

захотели, оказались во власти влияний, чуждых самому духу нашего общества. И этого прощать нельзя: ведь общей атмосфере, самому складу советской жизни такого рода уродливые явления противопоказаны.

Если нравственное сознание подростка отличается аморфностью, зыбкостью, виноват не только и не столько он, сколько те, кто его воспитывает. Но в фильме перед нами — люди взрослые: каждому из них больше двадцати. В таком возрасте, как бы прежде ни складывалась жизнь, человек сам себя создает, сам себя воспитывает и полной мерой за себя отвечает. В том числе — за собственную душевную леность, неразборчивость, глухоту, коль скоро он обзавелся подобными свойствами.

А они, эти свойства, обладают способностью прогрессировать. На экране мы видим, как дурные поступки, продиктованные ими, не встречая отпора, опьяняют нравственно неразвитого человека не меньше водки, рождают у него иллюзию собственной значительности, силы, превосходства над окружающими: мне дозволено то, чего нельзя другим. Не зная достойных способов самоутверждения, нравственно неразвитый человек хватается за самые грубые и примитивные, утверждает себя насилием над другими, постепенно входит во вкус. Возвышение себя за счет унижения окружающих становится потребностью, своего рода наркотиком, обманчиво компенсирующим душевный вакуум. И тот, кто мог стать, а мог не стать преступником, переходит в состояние, когда процесс оказывается необратимым. Четверо из фильма «Обвиняются в убийстве» как раз и переступили эту грань.

Вот на свидетельской трибуне профессор Ковалев (артист В. Якут). «...Четверть века назад мне довелось увидеть на фронте разного рода бандитов... Эти молодые люди напомнили мне некоторых из них»,— говорит он. Молодые люди подкараулили пожилого ученого в дальнем уголке парка, издевались над ним — сняли и бросили на землю очки, сбили шляпу, пытались заставить извиниться за то, что он публично выдворил их со своей лекции, не стал потакать пьяным выходкам. На экране воспроизведена эта сцена, демонстрирующая оголтелое желание четверых подогнать все под свой убогий уровень, видна их исступленная нетерпимость ко всему, что выше, чище, духовнее,— и вы понимаете, что профессор имел право вспомнить войну и сказать то, что сказал. Это право и обязанность авторов фильма: интересы эффективной борьбы со злом требуют, чтобы мы его представляли себе реально и четко, а это возможно лишь в том случае, если все вещи будут названы своими именами.

Называя подонков и мерзавцев подонками и мерзавцами, настаивая на самом суровом к ним отношении, авторы фильма столь же убежденно взывают к гражданскому, человеческому достоинству каждого из сидящих в зале суда и в зрительном зале. Их позиция проявляется не только в нетерпимости к выродкам, но и в категорическом осуждении душевной пассивности, равнодушия на любых его стадиях, в любых формах. «Как вы допускаете подобное?» — спрашивают они с такой прямотой, что невозможно уйти от личных, непосредственно тебя касающихся раздумий над ответом.

Мы встречаем на улице полупьяную веселящуюся компанию — и ускоряем шаг или переходим на другую сторону улицы. Не то чтобы боязно, а некогда, да и просто противно связываться — так, во всяком случае, объясняем мы себе собственную поспешность. Но даже если мы в самом деле не боимся, неужели трудно понять, что полупьяный верзила воспримет естественную нашу брезгливость как трусость, как сигнал к тому, что можно окончательно распоясаться?

«...Я хочу обратить внимание на тот факт, что изо дня в день, все больше и больше им нравилось внушать страх окружающим. Единственным оружием этих молодых людей была почерпнутая в бутылке водки наглость. Это парализовало мужество одних и вселяло этакое равнодушие, неуве-



«Обвиняются в убийстве». На первом плане: Тамара — Н. Гущина

ренный страх в других... Так они превратились в хозяев улицы, которым было дозволено все и с которыми люди действительно боялись связываться». Жестко отчеканивает слова прокурор (артист А. Глазырин). Простые слова, не новые, они могли бы прозвучать банально, если бы не ощущалась так остро непоправимость человеческой утраты, живая боль и живой упрек, которые стоят за словами.

На свидетельскую трибуну поднимается участковый уполномоченный (словно выхваченный из нашей повседневности артистом Е. Евстигнеевым), он деловито, обстоятельно вспоминает незначительные вроде эпизоды из жизни подсудимых — случаи, которые, по его мнению, были ступенями к преступлению. Ну, хотя бы этот, когда великовозрастные болваны стравливали в драке двух маленьких мальчишек, с интересом наблюдая, кто одолеет. Участковый вмешался по долгу службы, но разве не эффективней было бы вмешательство, если бы его осуществил просто прохожий,— ведь нельзя же терпеть это примитивное бытовое проявление крайней этической дремучести. Если бы хулиганы были уверены: любой и каждый готов одернуть их, поставить на место? Снова простые вещи, не новые мысли? Фильм не претендует на интеллектуальные открытия, философские откровения. Фильм предупреждает и предостерегает. Своей резкой, страстной публицистичностью он очищает обиходные, но от этого не менее нужные истины, очищает от привычности, механической повторяемости и возвращает им сугубо конкретный, животрепещущий смысл.

Правда, есть в фильме моменты, когда его публицистическая прямота оборачивается прямолинейностью, художественной прямолинейностью, отчего, скажем, сцены в суде неравноценны. Убедительная, неброская достоверность героев Е. Козельковой, А. Глазырина, Е. Евстигнеева сосуществует с совершенно иной манерой, в которой работает, скажем, В. Белокуров. Артист делает эпизод с неизменным своим мастерством, но ассоциации здесь скорее возникают не жизненные, а театрально-

кинематографические. И трусость, и глупость, и жалкость, и пакостность персонажа получились явно утрированными, подчеркнуто поданными. А ведь на самом деле этот персонаж — нормальный, неприметный обыватель, опасный именно своей неприметностью, так что его в обыденности не всегда легко различить. И нравственное предательство, к которому он вполне готов, для кого-то может оказаться полной неожиданностью. И когда Хромова размышляет: «Промахнись тот, что бутылкой или сапогом по голове, на два сантиметра, и через несколько лет отслужил бы срочную, женился, гладиолусы развел, и стал бы таким... Ферапонтовым», хочется возразить ей: нет, не совсем таким. Он стал бы потенциальным противником нашего нравственного уклада, но противником более серьезным, скрытым, способным к мимикрии. Образ Ферапонтова неточен, упрощен. Прямолинейность сценарных и режиссерских решений сказалась и в решении образов адвокатов — с самого начала защитники заявлены людьми попросту недобросовестными.

Можно сказать и о другом. Я написал о жизненности некоторых персонажей. Это нередко жизненность моментальных снимков, набросков с натуры, что, конечно, является свойством всей ленты и вполне соответствует изначальному замыслу авторов — воспроизвести все как было. И все-таки временами вы ощущаете, что набросков вам становится мало, ощущаете явно недостаточную разработанность характеров. Чувствуете, что фильм только выиграл бы, если авторы его, не снижая публицистического накала, избежали бы беглости, а иногда и плакатности человеческих характеристик.

Умение говорить простые истины так, что они волнуют и вновь заставляют о себе задуматься, иногда изменяет авторам, они сбиваются на назидательную банальность. Где-то в середине ленты эти просчеты дают о себе знать. К финалу фильм вновь набирает высоту. Идут крупным планом лица свидетелей, звучат их голоса. Сдавленный, тусклый, чужой — голос девочки, которая была в беседке, когда убивали ее друга. Она могла бы дать недостающие показания, но ее запугали. А потом встает отец погибшего Саши (артист Ю. Горобец) и говорит с трудом, тщетно стараясь сдержать слезы: «Здесь только что выступала девочка, за которую Саша заступился и с которой долго встречался... Она, в общем-то, только что предала его... Может быть, она права? Зачем еще жертвы, когда погибают такие, как Саша...»

Это, пожалуй, сильнейший момент фильма — мучительная пауза, потом взрыв — Тамара снова бросается к свидетельской трибуне: «Неправда! Нельзя так! Я не хотела!» И в интонациях, в выражении лица, во всем облике молодой актрисы Н. Гущиной — освобождение от страха, мгновенное, как вспышка, осознание обязанности перед людьми, собой, перед памятью Саши. И потом, рассказавши все без утайки, она идет сквозь строй приятелей осужденных, сквозь их злые взгляды, идет свободно и гордо.

Наверное, в жизни каждого бывают моменты, когда силою обстоятельств он оказывается способен сказать, сделать нечто очень нужное, важное, чего никто другой в данный момент не может. Но сказать и сделать непросто, нужна душевная сила, нужно мужество... Как же важно, чтобы оказалось оно при тебе, чтобы испытание не застало врасплох и не приходилось потом с запоздалым сожалением, со стыдом вспоминать о невыполненном долге: «Эх, мне бы еще раз, да я бы...» А другого раза может не оказаться, так всю жизнь и будешь себе противен.

Звучит, заполняя зал, голос Тамары, голос человека, который обрел себя. И в ее словах, обращенных к подсудимым, в поступке ее, в непримиримости к тем, кто отравляет нашу нравственную атмосферу,— гражданский, публицистический итог фильма, его гуманистический итог, ибо гуманизм заключается еще и в том, чтобы создать реальные условия, исключающие любые проявления антигуманности.

Д. Шацилло

Искусство не терпит приблизительности

Можно ли представить себе фильм о грозных днях декабря сорок первого года, фильм, посвященный героическим и жестоким будням ленинградской блокады, в финале которого Она (едва держащаяся на ногах от голода и холода) спросит Его (отправляющегося снова на передовую, откуда Он вернулся лишь несколько дней назад), спросит с сомнением в глазах и неуверенностью в голосе:

— А на войне страшно?..

Можно ли представить себе картину, где кадры отчаянной и неудержимой атаки пехоты на вражеские позиции (очевидно, укрепленные самым серьезным образом, раз речь идет о событиях той зимней кампании), кадры, по замыслу воплощающие героизм и воинскую доблесть, будут сопровождаться игривой мелодией чардаша из «Сильвы»?.

Можно ли вообразить себе такую кинематографическую интерпретацию солдатского товарищества в дни тяжелейших испытаний, когда мы становимся свидетелями то перебранок из-за «пайки» хлеба, то гамлетических терзаний командира — идти ли докладывать старшему по чину, что друг не вернулся ночью из увольнительной в город, а может быть, не идти, не рапортовать, не поднимать шума — ведь известно, что друг отправился навестить малознакомую, но весьма интересную девушку, значит, вроде бы задержался по вполне понятным причинам?..

Увы, все эти «можно» отнюдь не являются плодом досужей фантазии. Все эти «можно» реально существуют как неотъемлемые эмоциональные и сюжетные слагаемые произведения, действие которого происходит в дни великой народной трагедии, в дни, когда свыше двадцати немецких дивизий стояли близ города Ленина, а в самом городе умирающие от истощения люди до самого своего смертного часа были верны клятве — отстоять родину революции...

Но может быть перед нами тот редкий случай, когда частности производят не очень приглядное впечатление, а в целом произведение оказывается вполне «на уровне», «смотрится», «не хуже других» и т. д.? Ведь известно, что при желании привередливый знаток даже в шедевре отыщет досадные оплошности. И все-таки любой элемент как в творческом, так и в жизненном процессах функционирует в определенной структуре; в деталях фильма зримо просвечивает, отражается ход целого кинематографического механизма. И те примечательные отклонения от исторической реальности, с которых начался наш разговор, не представляют в картине «Пять дней отдыха» исключения, а, по существу, являются для нее нормой. Чрезвычайная приблизительность толко-

---

«ПЯТЬ ДНЕЙ ОТДЫХА». Автор сценария И. Герасимов. Режиссер-постановщик Э. Гаврилов. Оператор А. Харитонов. Художник Н. Усачев. Композитор В. Баснер. Звукооператор И. Майоров. Редактор Н. Лозинская. «Мосфильм», 1969.

вания событий войны здесь распространилась, растеклась по всей территории сюжета, безраздельно подчинив себе и центр и периферию. В центре — Он и Она, на периферии — ленинградская блокада, которая дана, так сказать, фоном «страстей человеческих».

Мы не против рассказов о любви в грозные дни Великой Отечественной, тем более что такие рассказы уже есть в нашем кино и, вероятно, еще не однажды появятся снова. Мы за картины о любви, рождающейся на фронте, перед лицом смерти, в годину самых суровых испытаний, — недаром взволновали в свое время нас «Баллада о солдате», некоторые кадры в «Чистом небе» и в других фильмах, которые мы здесь не перечисляем просто, чтобы не утомить читателя. Но, как известно, любую коллизию можно решить глубоко и поверхностно, свежо и банально, правдиво и «понарошке», так, что за нею будут чувствоваться жизненный, исторический фон, вся полнота реальных связей, и так, что ничего этого в поле зрения зрителей не окажется. К сожалению, в данном случае перед нами не первый, а второй вариант.

Судите сами. Кто центральные персонажи фильма, что мы о них знаем и как складывается их судьба? Он — юн, одинок, только что прибыл с фронта, до войны никого не любил, только целовался впопыхах, но твердо знает, что настоящее чувство надо по возможности скорее закрепить посещением загса... Она — столь же юна, одинока, совершенно неопытна, но не сомневается в своем праве задержать у себя парня до утра, хотя время — военное, хотя парень — солдат, и его, по всей видимости, в казарме ожидают однополчане и командир; однако настоящее чувство требует жертв, и героиня готовит себя к любым жертвам — в том числе и к суровому наказанию любимого.

У бурно развивающейся любви должны возникать непреодолимые или, во всяком случае, с трудом одолеваемые препятствия. Хорошо известно, что традиционные осложнения мелодрамы нагляднее символизируются и лучше впечатляют в облике грозного родителя, который по ходу действия чинит разные козни влюбленной паре и в нужный момент ставит под неотразимый удар своей отцовской крутости хрупкое счастье молодых. Потому авторы вводят в свою картину сумрачную фигуру будущего тестя героя, который в кульминационный момент повествования застает дочь со своим однополчанином. Он и Она в постели, а родитель — на пороге, твердым шагом подходит к окну, отдергивает шторы и без долгих размышлений снимает с плеча винтовку... Да, центральный эпизод «Пяти дней отдыха» выдержан в традициях жанра.

Но те же традиции жанра требуют разрядки — чего-то вроде праздничного фейерверка. Правда, с настоящим фейерверком, настоящим салютом будет трудновато — речь идет ведь о ленинградской зиме сорок первого года; поэтому экран осветится театральным, не бог весть каким изысканным, но зато шикарным опереточным фейерверком: авторы поведут своих героев в блокадный театр музыкальной комедии, где Сильва сначала отпляшет чардаш, а затем для воодушевления публики споет «только что написанный», хотя и недалеко ушедший от той же «Сильвы» романс...

Действительно, такой театр был в блокадном Ленинграде. И «Сильву» в нем играли. Читая об этом театре в дневниках очевидцев блокады, мы удивляемся его существованию в измученном, израненном городе, как чуду, но на экране смотреть эпизод в театре неловко, даже как-то неприятно. Может быть, потому, что в исполнительнице роли Сильвы трудно увидеть человека, переживающего блокаду, — на экране цветущая, полнокровная блондинка. И хотя в следующих кадрах вам покажут голодный обморок артистки кордебалета и попытаются вызвать чувство умиления от вида ее зяб-



«Пять дней отдыха». Кошкин — И. Лапиков, Алексей Казанцев — О. Ефремов, Оля Кошкина — Н. Кузнецова

нущих, ослабевших, но все же выполняющих свой творческий долг коллег, все происходящее на экране все же оставляет впечатление инсценировки. Чего-то не настоящего. Не достоверного. И если Она (с которой пришел в театр Он), как и водится в таких случаях, «оттаивает», возвращается к жизни силой искусства, то мы испытываем нечто вроде «кислородного» голодания как раз от недостатка истинного искусства на экране. От приблизительности, небрежности, «невсамделишности» экранного образа действительности.

Это ощущается и там, где авторы, учитывая, что современный кинематограф обязательно должен быть «интеллектуален», вводят в картину эпизод, где герои философствуют, размышляют на общие темы. В голодном, насквозь промерзшем блокадном Ленинграде мальчик и девочка занимаются выяснением вопроса о том, что такое фашизм и не испытывает ли солдат некоего нравственного неудобства, когда ему приходится убивать фашистов(!). Вот доподлинный текст разговора героя и героини (после «Сильвы», перед загсом, накануне разлуки):

— А тех, кого ты убивал, ты видел в лицо?

Пауза. (Конечно, здесь трудно ответить молниеносно; вопрос сложен, сложен и ответ.) Затем: «Они все на одно лицо... Понимаешь, фашизм тем и страшен, что он делает всех на одно лицо... Это какой-то один огромный зловонный спрут.

И каждый солдат — только его клетка... Для того чтобы победить этого спрута, нужна еще и ненависть. Ненависть тоже ведь человеческое чувство.

Не правда ли — какое парение обобщающей мысли, какая «отчужденность» от «грубой плоти фактов», составляющих жизнь того самого воина, которого авторы заставили философствовать так... литературно и так банально, так «со стороны».

Не чужд интересам высшего порядка и отец Оли. Он самолично ведет арестованного за нарушение воинской дисциплины будущего зятя по пустынному Ленинграду, когда внезапно начинается обстрел; отец Оли оглушен близким разрывом снаряда, вдобавок у него начинается сердечный приступ. Однако стоило только конвоиру вместе с арестованным забрести в школу и услышать, как читают за дверьми класса сказки Пушкина, как дурноту и слабость снимает, и у старика даже возникает прилив сил — да, видать, музы и впрямь звучат сильнее пушек, действуют на избранные натуры покрепче бомбежки...

Авторы чутки к модной заповеди: кино должно быть не цветное, а цветовое. По ходу действия фильма наиболее существенные для развития идеи повествования эпизоды окрашиваются в живописные тона. Так, если улицы блокадного Ленинграда решены монохромно, выглядят в кадре пепельно-сизыми или дымчато-серыми, то сцена и зал театра, где идет знаменитая «Сильва», а также дворцовые покои, в которых помещается загс, соответственно контрастируют с угрюмой натурой своей импозантной яркостью и многоцветностью.

Но это, так сказать, живописный фон. Ну, а фон исторический, окружающая среда? Как они осознаются в фильме?

Вернемся на некоторое время к действительным бедствиям той поры. Процитируем один абзац из «Очерков истории Ленинграда»: «От налетов авиации и артиллерийских обстрелов погибло 16 747 ленинградцев и 33 782 человека получили ранения... Не менее 800 тысяч ленинградцев, погибших от голода и лишений, — таков итог вражеской блокады».

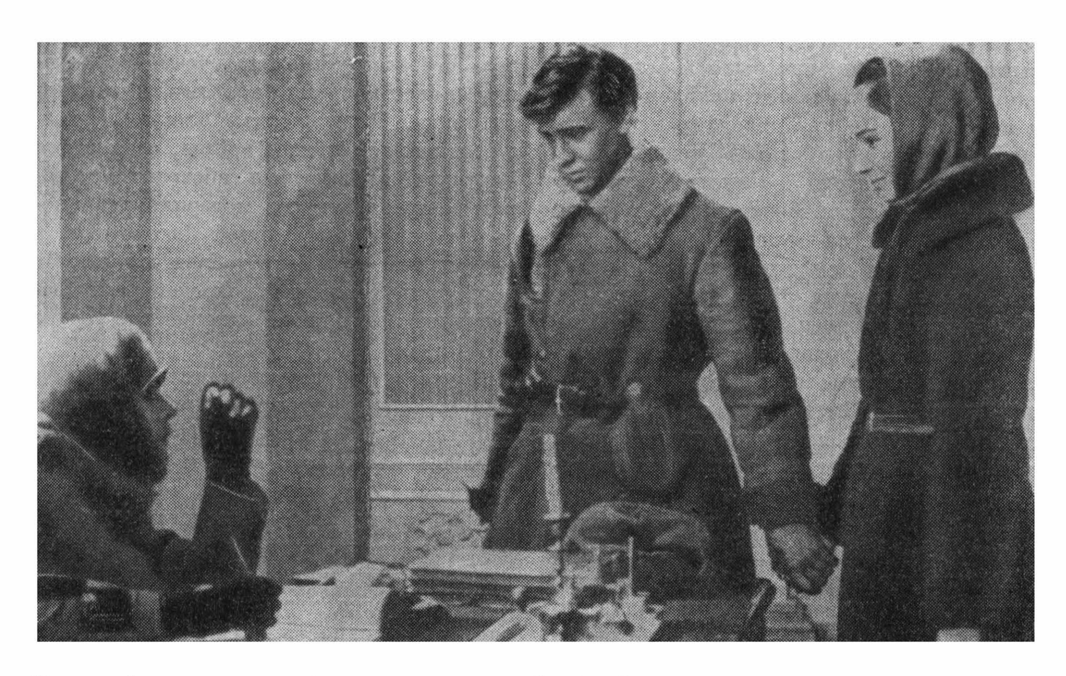
Одни цифры, но как больно, как волнующе читать их! И как редко вспоминаешь их, эти цифры, пока смотришь фильм с его приблизительной, эмоционально упрощенной, рассчитанной на «эффект зрительской умиленности» режиссурой, фильм, не пережитый режиссером и актерами, а как бы начерно инсценированный.

Напомним: место действия — Ленинград, время действия — декабрь сорок первого года. Не станем утомлять читателя многочисленными экранными и литературными ассоциациями, которых здесь возникает превеликое множество, обратимся к недавно опубликованному документальному свидетельству — дневнику Николая Михайловича Суворова, одного из руководителей подразделений МПВО Василеостровского района Ленинграда:

«1941 год, декабрь. Ленинградцы словно тени. В команде у меня ни одного здорового из ста сорока человек. Пятьдесят семь мужчин лежат, не могут подняться. Работа у нас печальная — хороним... Началась смертность в команде. Многие отекают и ждут неизбежного. Жалоб — ни звука... У многих бойцов семьи в Ленинграде. Сразу узнаешь, кто от собственного скудного пайка для родных отрывает. Они тают быстрее. Первым умер боец Игнатьев. В столовой, во время обеда... Боец Радзивилович рыдает, как ребенок: у него не ноги, а пни сырые, еле волочит. Но вода нужна. Здоровей его среди дневальных нет. Запрягаются четверо и все же идут» *.

Было бы несправедливо утверждать, что в «Пяти днях отдыха» нельзя обнаружить намерения отразить этот и аналогичный ему рассказы очевидцев. В фильме есть мотивы, сюжетные под-

* Н. Суворов. Воздушная тревога (из блокадных дневников). — «Аврора», Л., 1970, № 1, стр. 15.



«Пять дней отдыха». Оля — Н. Кузнецова, Алексей — О. Ефремов; сотрудница загса — С. Коновалова

робности, которые, безусловно, вызваны стремлением придать достоверность происходящему на экране. На протяжении картины не раз показывается, как бойцы отдают голодным женам, матерям, детям, ожидающим их у казармы, свой хлеб; есть в фильме и кладбище, где хоронят тех, которые «тают быстрее». Но беда в том, что жизненные реалии, приметы времени в картине Э. Гаврилова не больше чем условный фон, переданный в художественном отношении на непривычном для нашего кино каком-то «приблизительном» уровне.

Ведь если чистенькие, хорошо ухоженные актеры в новеньких гимнастерках берут в руки хлеб, как бутафорский предмет, если он не является для героев частицей жизни; если в казарме под гитару поют по ночам душещипательные «шансон»; если регистрирующая ежедневные смерти женщина сидит за столом в специально разорванных на пальцах перчатках; если солисты оперетты в блокадном театре напоминают самоуверенных и преуспевающих корифеев вполне благополучной сцены; если артобстрел кажется плохо срепетированным пиротехническим спектаклем, — то совокупность подобных «если» создает нечто настолько художественно неубедительное, не пережитое, не осознанное изнутри, что народная трагедия, история духовных подвигов защитников города Ленина оборачивается на экране всего лишь сентиментальной историйкой, каких уже много было видано.

Разумеется, чтобы рассказать зрителю правду о ленинградской блокаде, не обязательно создавать эпическое, масштабное произведение. Можно, повторим это еще раз, в истории любви, родившейся на войне, дать историю целой войны. Можно, повествуя о страданиях двух людей, двух сердец, рассказать о страданиях народа. Но если при этом не просто помнить, чем жила в ту годину страна, а заново пережить ту пору как нечто навечно

оставшееся в наших сердцах. Столкновение любви и смерти было и останется одной из кардинальных проблем жизни и искусства. Но эту проблему не разрешишь с помощью давно испытанного мелодраматического инструментария. Здесь нужны иные, более тонкие и более сложные средства художественного познания. Между тем история любви, рассказанная в фильме «Пять дней отдыха», не вторгается по-настоящему в сферу пережитого, а скользит по ее поверхности. Противоречие между любовью и войной дано в «Пяти днях отдыха» как чисто внешняя и легко разрешаемая коллизия. И, думается, легковесность решения конфликта и есть доказательство (а вместе с тем и результат) отсутствия в картине подлинного образа Времени.

В фильме о блокаде Ленинграда по существу нет блокадного Ленинграда. Авторам не удалось создать тот образ непобедимого форпоста России, о котором замечательно сказал когда-то Илья Эренбург:

«Тот, кто знает Ленинград, понимает, какой безумной была затея немцев: такой город они хотели превратить в слободу для своих колонистов. Камни Ленинграда — это летопись России, ее взлета, ее горя, ее надежд. И нельзя отделить людей Ленинграда от его камней: здесь конец избяной Руси, юродивым и резным петрушкам, здесь начало державы России, гранит и море, власть, совесть, лира Пушкина, тревога Гоголя, студенты, путиловцы, Октябрь. Такой город может быть только у большого народа. И вот война кончилась: мы пришли в Берлин, потому что немцы не вошли в Ленинград. Пусть помнит мир, пусть помнит Россия, пусть помнит человек, каждая женщина, каждый ребенок о том, что пережил Ленинград. Таким городом гордятся века».

Увы, в «Пяти днях отдыха» натурные эпизоды производят впечатление эпизодов в павильоне; герои же живут, по сути дела, в безвоздушном пространстве. Героику повествования поэтому подменяет риторика. Историческая блокада, грозная и великая полоса войны, становится мертвым, я бы сказал, абстрактным фоном не очень искусно модернизированного сюжета о «замерзшей Снегурочке» и отогревшем ее сердце добром юноше. На этой узкой сюжетной полоске самые благородные авторские намерения терпят крушение.

Менее всего следует винить в неудаче фильма исполнителей ролей. Молодые дебютанты Олег Ефремов (тезка и однофамилец известного артиста) и Наталья Кузнецова стараются быть естественными, но трудно быть естественными, не пережив по-настоящему то, что с ними происходит на экране. Талантливый Иван Лапиков (отец героини) пытается преодолеть условность предложенной роли, но трудно, невозможно превратить схему в живой характер. Так же не стоит попрекать участием в этой постановке и композитора В. Баснера и поэта Арсения Тарковского — музыка и стихи здесь поневоле подчинились авторской, прежде всего режиссерской концепции.

Итак, за кадром остался Ленинград времен блокады, за кадром остались люди тех незабываемых лет. Но без рассказа о подвиге защитников города нет, не может быть и рассказа об их любви. В фильме Эдуарда Гаврилова совершенно потеряна героическая интонация, поэтому и сам фильм «потерялся». Картина шатается на слабых сюжетных распорках между двумя крайностями — с одной стороны, игра в сильные ощущения, а с другой — сентиментальность и театральная недостоверность происходящего. Не реализовалось в фильме даже его название — «Пять дней отдыха», потому что не может быть отдыха после сражения, которого не было если не в кадре, то в жизни героев.

Г. Кузнецов

Коррида среди берез

По Черному морю и поныне ходит пароход, на котором вывозили детей испанских патриотов. Ребят берегли от расправы франкистов, увозили почти из огня. Советские добровольцы, спасая детей, не задумывались: а что же дальше? Казалось, ребята вернутся на свою родину, которая все-таки станет свободной, прежде чем они успеют подрасти. Переждут беду — и домой... Вышло иначе.

Дети стали взрослыми, выбрали профессии. Помню, на строительстве Куйбышевской ГЭС многотиражка в числе русских фамилий часто называла прораба Верхилио Льяноса, а за пультом управления агрегатами в числе других дежурных сидел инженер Хосе Ранедо. Их никто не считал чужестранцами. Трудности — поровну, награды — по заслугам. Верхилио и Хосе никто не выделял из среды своих. Наверно, это было как раз то, что нужно, чтобы человек стал называть страну своей второй родиной.

Я вспомнил Верхилио и Хосе, когда смотрел фильм об испанских детях, ставших взрослыми. О людях, которые говорят:

— Спасибо, что вы сделали нас стоящими людьми — и оставили испанцами!

Эта фраза могла бы служить ключом к фильму.

Западные социологи и психологи написали не одно исследование о людях, которые принадлежат одновременно двум культурам, в чьем сознании уживаются или борются различные национальные обычаи, привычки, нормы. Утвердилось, что такие люди, как правило, неуверены в себе, что им трудно живется на свете. Это пишут о европейцах, приехавших в Америку, об африканцах, живущих в Европе, обо всех, кого окружающие считают чужими.

Киноисследование, которое проходит перед нами в течение часа, говорит совсем о другом. Вот сидят испанцы за русским самоваром, многие с женами, среди которых есть и русские женщины. С детьми, которые спрашивают: какая она, Испания? Фильм начинается переборами испанской гитары. Эти звуки, как камертон, дают настрой нашему восприятию. Весь фильм принимаешь как песню, хотя содержание его слагается из интервью. В ряде случаев интервью считается методом более рационального, более точного исследования реальности, нежели художественный. Интервью предполагает получение прямой словесной информации. В лучших работах кинодокументалистов, и в том числе в фильме, о котором идет речь, интервью раскрывает внутренний мир людей. Достигнут тот эффект, ради которого камеру иногда скрывают. Камера не мешает людям жить, она не мешает самовыражению. Люди реагируют не на камеру, а на мысль собеседника. Они размышляют над понятиями «родина», «судьба», «мир» и не обращают внимания на кинокамеру, на микрофон. Мы видим их такими, какие они есть.

Интервью звучат иногда по-испански, иногда по-русски. Особенно запоминается маленький праздник испанцев где-то в Подмосковье, среди русских белоствольных берез, которые стали родными и для них. Среди берез испанцы разыгрывают

«ИДУ К ТЕБЕ, ИСПАНИЯ!..». Авторы сценария А. Фернандес и М. Юдин. Режиссер А. Фернандес. Оператор С. Эпштейн. Композитор Л. Гедравичус. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1969.

корриду и вспоминают горные селения. Здесь не только те, кто покинул Испанию детьми, но и пожилые люди, сражавшиеся на республиканских баррикадах. Что думают они о своей судьбе, к чему стремятся сегодня?

А можно ли снимать фильм о таком сокровенном? Не разбередит ли человек с микрофоном тоску или какие-то иные чувства, ему неведомые? Чересчур деликатен и сложен и не всегда поддается выражению словами предмет исследования...

Вот человек с микрофоном задает вопрос:

— Так как же, старик, у тебя своя лаборатория, ты кандидат наук. Ученый, как говорят, с перспективой. Так, кто же ты, черт побери? Эмигрант? Отрезанный ломоть? Ты чувствуешь себя здесь иностранцем?

Человек с микрофоном имеет право задавать такие вопросы. Потому что он все время задает их самому себе. Его собеседники это знают. Режиссер и рассказчик Арнальдо Фернандес тоже оставил Испанию тридцать лет назад, тридцать лет он знает своих героев и имеет право на эти «старик» и «черт побери». По-моему, такой фильм не мог бы сделать посторонний для испанцев человек.

— Почему ты не женишься? — спрашивает Фернандес своего товарища. Большая пауза. Потом раздумье — ответ:

— Постоянно ощущаю некую мечту — Испанию. Испания держит. Если ехать туда, то одному, чтобы ничто не мешало работать.

И словно отвечая на эту тоску, Фернандес говорит о советских парнях, дравшихся за свободную Испанию, и об испанцах, которые воевали в Советском Союзе против того же самого врага — фашизма.

Испанская речь — как музыка. Когда в кадре вдова партизана Кинтина Кальво, ее лицо и гордо-трагическая музыка слов говорят больше, чем любой перевод. И Фернандес не спешит с переводом.

Зато он очень динамичен, подвижен, когда разыскивает своих земляков в самых неожиданных местах.

— А не пора ли домой, ребята? — произносит он, понаблюдав за работой испанцев каменотесов, реставрирующих звонницу Ивана Великого в Кремле.— В Испании тоже есть древние храмы.

Цепь интервью дает самые разные ответы на этот вопрос: «Не пора ли домой?» Темпераментный Фернандес, как он говорит, «махнул в Сибирь к одному нашему пареньку». Леонид Романович Гарсиа — главный инженер Гидромонтажа:

— Если бы в Испании можно было построить такую ГЭС — я бы туда поехал. Я связал жизнь с гидроэнергетикой и не мыслю себя без нее.

В Калинине живет врач и депутат — Солида Кинтана, известный и уважаемый в городе человек. У нее русский муж и столько общественных забот, что Фернандес просто не решился заговорить о возвращении в Испанию. В Москве потомок астурийского рыбака, металлург «Серпа и молота» прямо признает, что его в Испанию не очень тянет. Что значит «домой»? Дом — здесь, в СССР.

Неожидан и чуточку грустен рассказ женщины, которая недавно побывала на первой родине:

— Мы там чувствовали себя немножко иностранцами, что ли. Как будто не на родине, а туристы. В деревне был праздник, говорили: о, русские пришли! Удивлялись, что русские — мы — умеем танцевать.

Испанцы, поехавшие в Испанию, слушали там пластинки Козловского и тосковали по России. Приехали в Россию — и думают об Испании. Нелегкую проблему решил исследовать режиссер Арнальдо Фернандес. Но постепенно начинаешь все яснее понимать: есть нечто



«Иду к тебе, Испания!..». Долорес Ибаррури

большее, чем чувство родства с определенным уголком земли. Мать, старая испанка, двадцать с лишним лет не видевшая сына, сказала ему: спасибо, что приехал, побыл на родине, повидались, поезжай обратно в Советский Союз, у нас власть — фашистская...

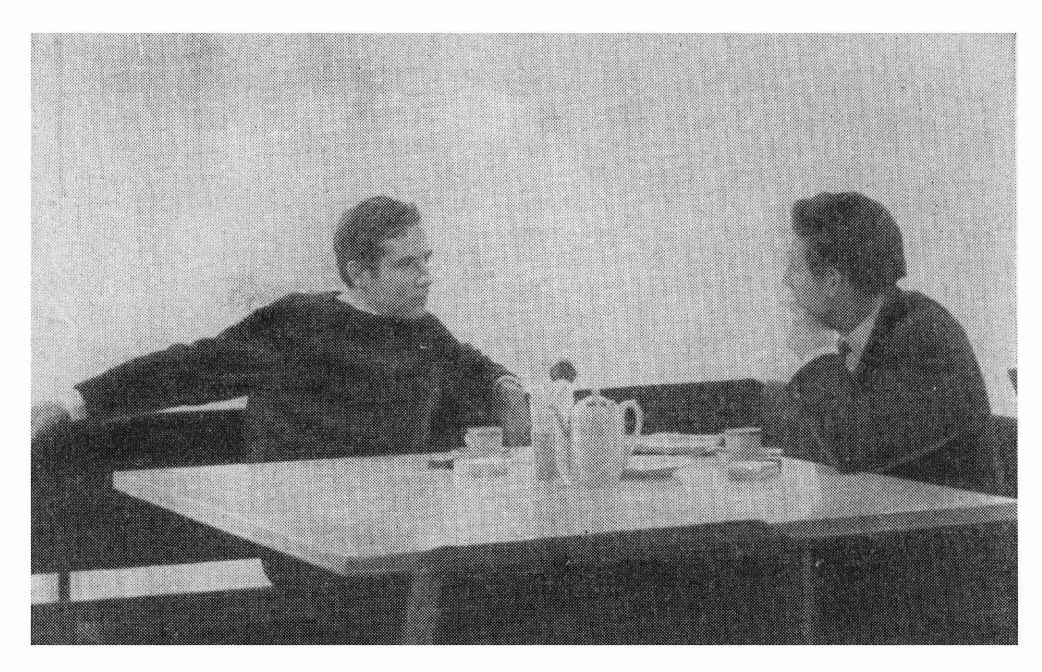
Человеку мало быть на родине, с родными. Надо еще, чтобы он чувствовал себя полноправным хозяином, чтобы его страна была свободной и независимой. Во имя свободы Испании ее сыны сражались в Советской Армии, во имя свободы Испании они помогают строить новое общество в разных городах и поселках своей второй родины — Советского Союза.

Об этом говорит в фильме Долорес Ибаррури. Она обращается к тем, кто пришел, приехал, прилетел на встречу, посвященную тридцатой годовщине жизни испанских патриотов в СССР. Испанские дети, ставшие взрослыми, сидят в зале вместе со своими школьными учителями, вузовскими преподавателями и профессорами. Проникновенные слова Ибаррури — это и благодарность советским друзьям, и напутствие своим соотечественникам.

Случается Фернандесу провожать друзей, готовых к лишениям и борьбе, на испанскую землю. И не случайно он заканчивает свой фильм в Шереметьево-международном, на объявлениях дикторов о воздушных рейсах. Он еще раз напоминает, что Испания в общем-то совсем недалеко. Те, кто улетает, говорят советским друзьям:

— Спасибо, что вы сделали нас сто́ящими людьми — и оставили испанцами!

— Испанцы открыли Америку, а Франко не без помощи американцев закрыл



«Иду к тебе, Испания!..». Арнальдо Фернандес (справа) во время интервью

Испанию. И я и мои друзья все делаем для того, чтобы открыть Испанию и посвятить ее людям, человечеству,— говорит Фернандес в заключение своей картины.

Арнальдо Фернандес дает нам прекрасный повод еще раз задуматься не только над проблемами, поднятыми в фильме, но и над тем, что же это такое — авторский фильм. Достаточно ли того, что автором сценария и режиссером является один и тот же человек, что временами он с микрофоном появляется в кадре?

Это последнее обстоятельство — всего лишь внешнее проявление авторского начала, в ряде случаев его несущественная сторона. На наш взгляд, авторский фильм предполагает не только знание и понимание материала, что само по себе весьма существенно в работе над документальной лентой, но, в первую очередь, ясную позицию автора в оценке действительности, тех событий, которых он касается. Для Арнальдо Фернандеса фильм — это его жизнь, его сокровенное, его исповедь. Он увлекается и спорит, и мы видим, чувствуем его точку зрения, он увлекает нас. Вступают в действие эмоциональные факторы восприятия, фильм страстный — значит, фильм действительно авторский. Не так уж много мы можем назвать картин, которые вошли бы в наше сознание вместе с образом автора — мыслителя, рассказчика, человека, чьими глазами мы смотрим на мир.

Все сказанное отнюдь не означает, что фильм свободен от недостатков. Не все интервью одинаково удались, не все они стали средством раскрытия характера. Серьезное возражение вызывает манера использования старых хроникальных кадров, чересчур прямолинейная, формальная стыковка их с сегодняшним материалом, нарушающая гармонический строй картины. То, что должно, по мысли автора, усиливать эмоциональное воздействие, на деле кое-где ослабляет его.



«Иду к тебе, Испания!..». «Коррида» в березовой роще

Например, стилизованная скульптура «Женщины Кастилии», созданная Альберто Санчесом в Новых Черемушках, монтируется с реальными испанками в черных одеяниях, и скульптура оказывается выразительнее, чем старые кадры. В другом месте архивные кадры привлекаются как аргумент в споре. Фернандес и его приятель сидят в кафе, и приятель рассуждает:

— Ехать в Испанию — это желание, мечта, идея фикс.

— Идея фикс? — переспрашивает Фернандес.

И мы видим бомбежку, взрывы и страдания людей, слышим закадровый голос режиссера:

— Но для тех, кто попадал туда, она была реальной, как смерть, что падала с неба на нас, что поджидала русских парней.

Не очень понятно, правда?.. Разрывы франкистских бомб после дружеского разговора в кафе слишком неожиданны, приходится только догадываться, чего же хотел Фернандес от своего приятеля и от нас таким монтажным противопоставлением. Словом, издержки фильма, как и отличные его стороны, объясняются одним — увлеченностью автора. Арнальдо Фернандес создал волнующий кинодокумент об одной из самых важных проблем нашего времени — о патриотизме и интернационализме. О том, что дети верны тем идеалам, за которые сражались на республиканских баррикадах их отцы, о благодарности испанцев советским людям и своей второй родине.

Д. Данин

Цена первой минуты

1

Картина начинается так...

...По неярко освещенной лестнице поднимается человек. Морская форма. Штатский портфель в руках. Лица не видно. Длинный коридор гостиницы. Черная фигура движется привычно четко. Человек сосредоточен. Открывает дверь ключом. В номере зажигает настольную лампу. Дальше работают его руки — достают из портфеля клеенку, лабораторную банку «Лизола», закрытую пробирку с прозрачной жидкостью и странной надписью «100 000 000». Лица попрежнему не видно. Однако теперь слышен негромкий голос — внутренний монолог незнакомца:

— Люба, милая, извини: не писал тебе несколько дней. В Ленинграде встретили меня хорошо, но... боюсь, эксперимент запретят. Готовиться пришлось скрытно, а это тяжело... Сегодня принял решение... Твой Владимир.

А лица все нет. Его не видно и тогда, когда руки подносят к губам пробирку и человек молча выпивает ее содержимое до конца — все сто миллионов чего-то неизвестного. Считанные мгновения — только тень человека на белой стене. И лишь теперь вплывает на экран из темной глубины название фильма — «Тайна ДСЛ».

Прошла минута. Одна из двадцати, отпущенных на этот научно-популярный кинорассказ. Одна из двадцати — много это или мало? Все зависит от ее цены.

Стоит вообразить зрителя, опоздавшего в зал ровно на одну эту минуту. Он начнет смотреть картину с заглавия. Логически — с самого начала. И действительно, он не утратит решительно ничего из научного и бытового содержания, наполняющего остальные девятнадцать минут фильма. Он узнает обещанное: тайну ДСЛ. Не подозревая об этом, он даже увидит, как и мы, многозначительную сцену в гостиничном номере, потому что она повторяется во второй половине картины. И не обедненная, а обогащенная двумя психологическими кадрами: впервые появляются во весь экран напряженные глаза человека, пьющего «100 000 000», и видно, как молча закуривает он потом сигарету...

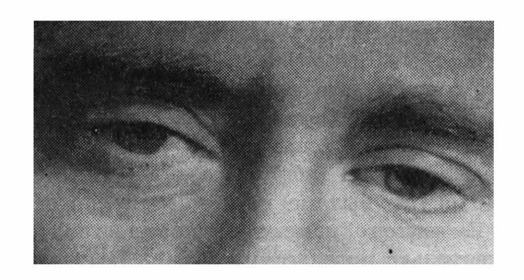
Так не позавидовать ли опоздавшему: в нашей быстробегущей жизни он выгадал целую минуту! Для дела она ведь вроде бы лишняя, в картине — ее информационная цена со всей очевидностью равна нулю.

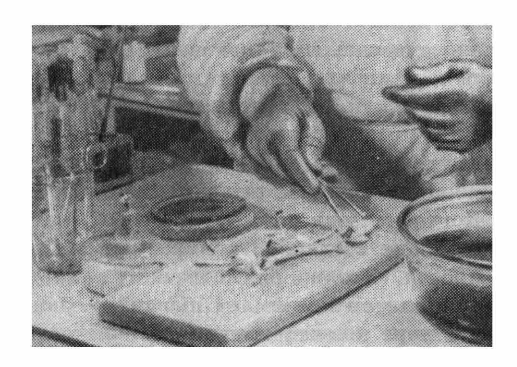
Но со всей очевидностью ясно еще и кое-что другое: для него, опоздавшего, и для нас, пришедших вовремя, все остальные девятнадцать минут этой познавательной картины звучат совершенно по-разному. Мы и он смотрим на экран разными глазами. Мы и он следим за раскрытием тайны ДСЛ с разными ожиданиями. В нас, не выгадавших у жизни минуты, сверх научного любопытства проснулся с самого начала маленький и совсем ненаучный человеческий вопрос:

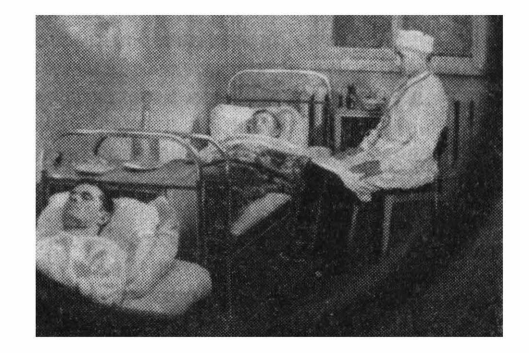
— Что ждет этого незнакомца в морской форме, который только что на наших глазах «принял решение»?

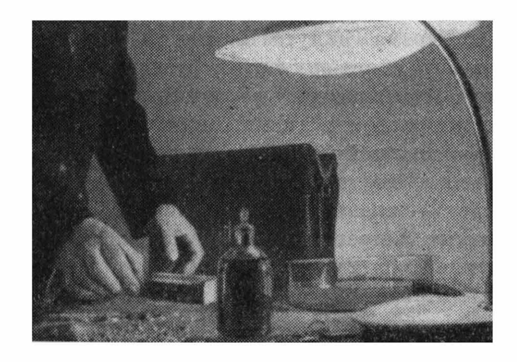
Вправду ли это маленький вопрос?

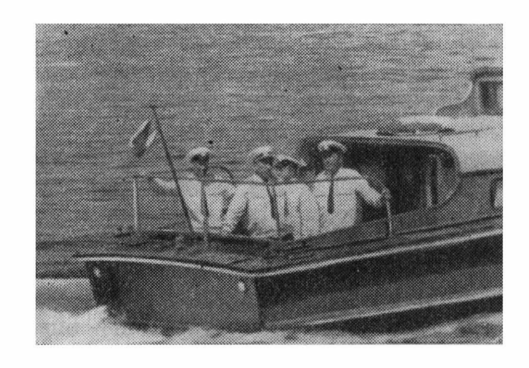
«ТАЙНА ДСЛ». Автор сценария С. Гущев. Главный консультант кандидат медицинских наук В. С. Матковский. Режиссер В. Николаева. Оператор Г. Ляхович. Композитор Е. Туманян. Редактор В. Руссо. Текст читает В. Татарский. «Центрнаучфильм», 1969.











От его истинного масштаба зависит другая — уже не информационная — ценность первой минуты фильма.

2

Внешне это всего более похоже на завязку заурядного детектива.

(Неизвестный в отеле принимает яд. Самоубийство или преступление? Кто виноват? Мистер Холмс, инспектор Мэгре, Перри Мэйзон, майор Пронин, наконец, — кто скажет? Дело за вами!)

Врожденное свойство или беда всех детективов — переключение внимания с человеческой личности на конструкцию интриги. Иначе — перенос центра тяжести с человеческой судьбы на загадочность сюжета. Если угодно, это может служить простейшим определением детектива. И это сразу выводит его из сферы искусства в сферу искусности. Иногда столь изобретательной, что хочется повторить вслед за Нильсом Бором, сказавшим по другому поводу: «Как

жаль, что столько таланта истрачено на такие пустяки!» (Можно бы добавить — конструкторского таланта.)

Приемы детектива — самые наивные — обычная вещь в научно-популярном кино. Оно ищет в них соблазны занимательности, когда не находит ее в научном материале. Так возникают уже сами названия лент, оснащенные захватывающим словом «тайна». Захватывающим и захватанным. Но ведь оттого и захватанным, что неизменно захватывающим! Однако порою легко обмануться и за внешним антуражем детектива не увидеть того, что по самой природе своей никакого отношения к детективу не имеет. И даже внутренне ему противостоит.

...В номере ленинградской гостиницы военный врач из Владивостока Владимир Алексеевич Знаменский выпивает содержимое пробирки с опасной бактериальной культурой. В нем поселяются сто миллионов возможных носителей еще не до конца исследованной болезни. Она-то и называется ДСЛ — дальневосточная скарлатиноподобная лихорадка.

Ее эпидемии принимали угрожающие размеры. У одних она поражала печень, у других — сердце, у третьих — суставы, у четвертых — дыхательные пути. Она вызывала желтуху и ревматизм. Иногда приносила смерть. Понадобился разветвленный научный поиск, чтобы напасть на след ее возбудителя — микробов псевдотуберкулеза, заболевания дальневосточных грызунов. Успех военных медиков не был даром счастливого случая, как это часто бывает. Сорок исследовательских работ, шесть отвергнутых гипотез, восемь лет труда. А когда главное стало ясно, пришла пора решающих сомнений: все ли, понятое на животных, справедливо для человека?

И вновь замаячила впереди многолетняя дорога методических изысканий. И, на этой дороге — новые возможные эпидемии ДСЛ и старая неизбежная беспомощность врачей. Безотрадная перспектива. Но был другой путь — кратчайший. Очевидный и запретный. По всем этическим принципам недопустимый: прямой эксперимент на людях, сразу все разъясняющий!

«А если на себе?»

Это уже был не медицинский вопрос.

И доктор Знаменский мог поставить его только перед самим собой. Не перед начальством, не перед коллегами, не перед семьей. Потому что у всех есть право отвечать на такой вопрос отрицательно и ни у кого нет права отвечать утвердительно. Ни у кого — кроме вопрошающего. Тут человек остается наедине со своей философией жизни. (И бог его знает, с чем еще...)

Когда человек отвечает себе: «нет, я этого не сделаю!», в мире ничего не меняется. Когда он отвечает: «да!», мы замолкаем и снимаем шапки и сознаем: в мире кое-что изменилось — сделан еще один шаг, возвышающий человечество.

...Первая минута фильма — утвердительный ответ доктора Знаменского в номере ленинградской гостиницы. Мы еще не знаем ни его имени, ни научного содержания тайны ДСЛ, ни путей ее раскрытия, но мы уже приобщены к иной тайне — нравственной: «Боюсь, эксперимент запретят... Сегодня принял решение...» Мы однозначно понимаем: это эксперимент на себе. И по сгущенному драматизму этой минуты догадываемся: дело серьезно — судьба самоотверженного незнакомца повисла на волоске. И наша мысль уже прилепилась к этой незаурядной личности и незаурядной судьбе.

Вот как обернулась внешняя детективность приема — прямой противоположностью детективу. Наше внимание не переключилось с тайны человека на тайну сюжета, а наоборот: к естественно возникшему научному любопытству с такой же естественностью подключилось нравственное начало. Это уже сродни искусству. А может быть, это оно и есть?

Такова другая — не информационная, а этическая и, если хотите, эстетическая — цена первой минуты «Тайны ДСЛ». Она уже не равна нулю. Она довольно высока.

3

Однако не смешно ли получается — где же остальные девятнадцать минут картины? Уж не рецензия ли это на одну минуту фильма? Вообще-то говоря, возможна и рецензия на одну минуту, если она такой щедрости достойна. Отчего же нет? Но в данном случае это не более чем способ сразу показать, что перед нами не просто популяризаторский фильм, а кентавр научности и художественности. Он рождается всякий раз, когда научный поиск вырастает в картине до уровня человеческой драмы.

В «Тайне ДСЛ» вырастает...

Кульминация этой драмы и есть высшая точка поиска. Когда нам уже пунктирно рассказана научная предыстория пробирки с надписью «100 000 000», и мы уже видели в лаборатории гибель подопытных мышей, и Знаменский уже выпил рассчитанную на заражение дозу, наступает критический этап в его судьбе. Но теперь это еще и судьба решающего эксперимента. Редчайшая слитность «человеческого» и «научного»! С этого момента все, что происходит со Знаменским-человеком, принадлежит науке. И потому теперь Знаменский-доктор — весь самонаблюдение и ожидание.

Ожидание желанной беды. Если она не уложит его на госпитальную постель, все было напрасно и тайна ДСЛ вовсе еще не раскрыта.

Это была простая и верная мысль сценариста и режиссера — застать его в критическую минуту за столиком кафе на Невском. Контрастно не подходящее для его состояния место. Но лучшее, чтобы дать нам острее почувствовать всю высокую содержательность его вынужденного одиночества среди людей. И для людей! Звучит модная югославская песенка — однако ему ли сейчас до музыки? Ему и нам? Рядом пьют шампанское — но ему ли сейчас до беззаботности? Ему и нам? Шепчутся влюбленные — хорошо, если б остались на свете только такие тайны... Вот, может быть, погреть руки о стакан горячего чая, потому что ему сейчас немножко зябко. Ему и, признаться, нам тоже. Во весь экран его глаза — те же, что в гостиничном номере: напряженные и прислушивающиеся. И его внутренний монолог, не слышный в кафе никому, кроме нас, — простейшие человеческие слова, наполненные вторым — исследовательским — смыслом:

— Пока ничего...

— Неужели не заболею?

— А здесь хорошо... тепло...

— Мороженое? Нет, не хочется...

— Так, видимо, повышается температура...

— Кажется, начинается...

— Который час? Что-то нехорошо мне...

— Пора идти.

Мы нравственно вовлечены в этот научный поиск. Благодаря первой минуте — во всю его лабораторную предысторию, благодаря человеческой сцене за столиком кафе — в его завершающий этап.

Вот что дает сверх познавательного обогащения сплав научности и художественности. И не удивительно, что нашим нравственным приобретением становится даже зрелище больничного документа — той страницы из истории болезни Знаменского, где следуют один за другим отказы от приема спасительного левомецитина:

— Нет, подожду, пока проявятся все симптомы... Мне нужна ясная картина ДСЛ. И чтобы ни одно лекарство ее не исказило...

И когда на тридцать первый день он выкарабкивается из беды, неопровержимо доказав, что ДСЛ — форма псевдотуберкулеза, это и для него и для нас двойная победа: научная и этическая.

4

Однако наш кентавр требователен и своенравен: он не позволяет художественности быть самодовлеющей, а научности — чисто информационной. Первого недостатка в картине нет, а второй есть. Так появляется в этой рецензии критический довесок, повторяя слабость финала самой картины: в ней тоже есть довесок — обнаженно смысловой. Он досаждает своей равнодушной публицистичностью.

Когда все уже кончено и драматическое содержание исчерпано, нам почти две минуты объясняют значение совершившегося и назидательно внушают почтительное отношение к «будничной, но важной работе военных врачей». И этот пустынный текст идет на пустынных кадрах — общие планы лаборатории, люди в белых халатах, медики на борту катерка... Ах, право же, стоило подумать и о почтительном отношении к зрителю! К зрителю и к киноискусству: ведь если предыдущие восемнадцать киноминут не объяснили значение и не внушили почтение, то дело проиграно. Две информационно-отписочные минуты уже ничего не спасут.

К счастью, в спасении картины и не было нужды.

Но происходит вот что... Расхожий штамп — «будничная работа» — застревает в памяти и угловато ворочается в ней и безотчетно беспокоит мысль. И вдруг заставляет оглянуться назад — на всю картину и позволяет с неожиданной ясностью понять одну ее спорную особенность.

В «Тайне ДСЛ» потрачено немало искусства и искусности на то, чтобы спрятать главного героя. (Не знаю, как сказать это лучше.) Увести с крупного плана на общий. Сделать одним из многих. А праздник его духа обратить в будни профессии. То, что в первой сцене нет лица незнакомца — там прекрасно работающая деталь, становится постепенно чем-то символическим. Иногда слышишь в зале вопросительный шепот: «Скажите, а кто из них Знаменский?» Только глаза его, трижды появляющиеся во весь экран, не вызывают вопроса — чьи они? Но и они даны не как портрет, а как образ тревоги, серьезности и самоотречения. И они уводят от портрета.

Для рассказа о сути научного поиска ущерба от этого нет. Но для нравственного итога картины ущерб есть.

Ее последний кадр так же символичен, как и первый. Это панорама по четырем лицам военных врачей, сидящих на палубе рядом. Все они сыграли существенную роль в раскрытии тайны ДСЛ. Все они — заслуженные люди и превосходные исследователи. Знаменский не выделен. Одинаковость формы подчеркивает: здесь все, как один, и один, как все.

Прекрасно! Но, черт возьми, пробирку-то со ста миллионами возбудителей опасной болезни выпили не все, а доктор Знаменский! Это он, а не все, совершил нечто такое, чего не вправе требовать никакой — даже врачебный — долг! И это не умаляет его коллег. Это всего только возвышает его.

В чем же тут дело? Едва ли это эстетическая позиция авторов фильма — сценариста Сергея Гущева и режиссера Валерии Николаевой. Может быть, это результат повелительной скромности доктора Знаменского? Или уступка ложной философии безличного коллективизма? Или, может быть, что-нибудь еще — непредвидимое и непредвиденное?

В конце концов, зрителю и не очень важно, что это... Ему просто жаль, что он слишком мимолетно познакомился с выдающейся личностью удивительного современника. А ведь то, что это личность выдающаяся, мы сумели узнать из фильма. Он пленяет, этот фильм, содержательностью своего психологизма и своей нравственной значительностью — качествами редкими в научном кино. Наверное, потому и хотелось бы получить от него еще больше, чем он нам дал.

Слово имеет зритель

Сибирские премьеры «У озера»

РЕПОРТАЖ

Среди многих проверок, которые проходит фильм перед большой экранной дорогой, есть и такая: премьеры. Это, в сущности, проверка боем, так как только зритель определяет успех картины... у зрителя. Является ли его «кассовое» мнение безусловной оценкой фильма? Ответ не однозначен. Что будет означать, если впечатление от фильма выразится простым «верю — не верю». Очень многое! Ведь если «верю», значит все честно, все правильно, стало быть, персонажи фильма живые, узнаваемые люди и через их столкновения, поступки, через доверие к их чувствам, действиям возникает общий для героев и зрителей разговор о важных проблемах времени. Если «не верю», значит посмотрел и ушел, продолжая жить, как жилось, думать, как думалось.

Как же складывались взаимоотношения сибирского зрителя и фильма «У озера»...

●

Когда мы поднимались в актовый зал Красноярского института цветных металлов, кто-то из съемочной группы просто так, к сведению, сказал:

— А ведь народу-то не будет. Самые экзамены. Фильм еще посмотреть — куда ни шло, а на обсуждение... Нет, не придут.

Но вопреки опасениям зал полон. Представителей съемочной группы встречают аплодисментами не просто из вежливости, а от души. А потом тишина. В тишине легче увидеть лицо зала. Переменчивое — оно может быть радостным, скептическим, настороженным, вежливо внимательным, хмурым. Сейчас, после просмотра, оно напряженное, заинтересованное. Однако тишина затягивается — трудно решиться выступить первым...

— А можно вопрос? — крикнули с места.

И покатилось. Так собственно весь вечер и прошел — в вопросах и ответах. Я не буду рассказывать об ответах. А вот вопросы...

Беру наугад из пачки:

— Всякое художественное произведение — это конфликт добра и зла. В данном случае затрагиваются сложные социальные проблемы. У меня такое ощущение, что только Бармин олицетворяет добро. Не слишком ли этого мало?

— А за кого вы выдадите Леночку — нам покажете?

— Вы говорили, что характеры героев, сюжетные повороты, основные сцены фильма взяты из жизни. А любовь Лены и Черных — это жизнь или вымысел?

...Попробуем за внешней простотой вопросов разглядеть существо — характер взаимоотношений зрителя, в данном случае молодого зрителя, и искусства. Вчерашнему школьнику — сегодняшнему студенту, по мнению социологов, психологов, преподавателей, свойственно обостренное чувство правды, жажда правды, полное неприятие малейшей фальши. Видит ли он эту правду на экране? Как поверяется им достоверность каждой минуты экранной жизни? Прежде всего, мне кажется, вот такой заинтересованностью в герое, безусловной контактностью с ним, отношением к нему, как к живому человеку. Отсюда и начинается раздумье о гражданской позиции героя, рождается собственное отношение к конфликтам фильма, стремление разобраться в философских исканиях художника. И не беда, что внешне это отношение может выразиться в наивном вопросе: «Какова, по вашему мнению, дальнейшая судьба Лены и Черных?» Кстати, в ответ на этот вопрос режиссер рассказал, что он не удержался и снял еще один финал, когда Черных ждет Лену, уезжающую в другой город, она останавливает автобус и выходит... И что кто-то из кинопроката пообещал за такой финал лишних 5 000 000 зрителей. «Но ведь нельзя за это «продавать» характер? — улыбаясь, спросил Герасимов.— Как вы считаете?»

— Давайте проголосуем! — крикнули в ответ.

— Давайте.

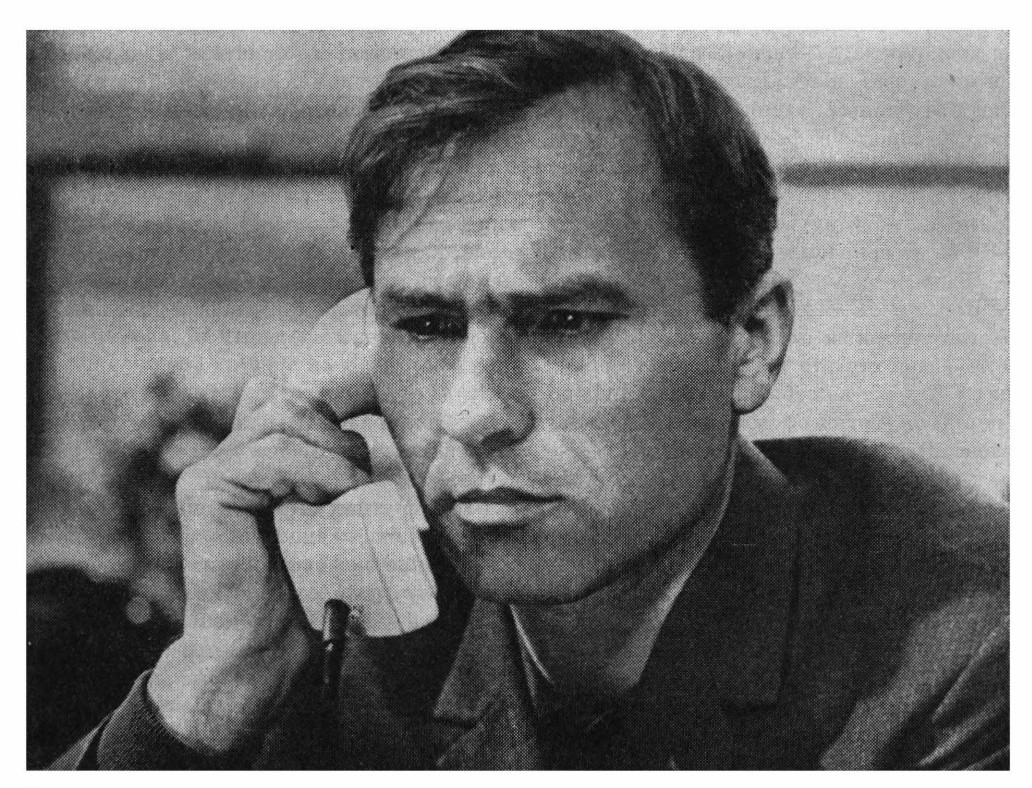
Единодушно оставили существующую концовку фильма. Не серьезно? Только по форме, по внешнему выражению...

А теперь о другой категории вопросов, относящихся к одной из самых основных проблем картины. Казалось бы, какое дело красноярским студентам до качества очистных сооружений некоего завода. Если рассматривать только конкретную ситуацию, то, пожалуй, никакого. Точно так же, как только специалиста должна, казалось бы, волновать технология процесса получения каэтана из нефти в фильме «Твой современник». Но если там повод для конфликта воспринимается все-таки как нечто условное и интересны лишь столкновения людей и позиций по этому условному поводу, то здесь уже сам повод вызывает раздумье о характере взаимоотношений человека и природы — проблеме вечной и неисчерпаемой. Пусть красноярцу ближе судьба Енисея, горьковчанину — Волги, уральцу — Чусовой, а для студента I курса Сергея Юмшина, родившегося и выросшего на золотом руднике, неподалеку от Абакана,— его родные места.

«У нас озера,— рассказывает он,— большие, красивые, и рыбы было... успевай таскать. Потом фабрика обогатительная заработала — плохо стало... И только когда очистку построили, снова все изменилось: и рыба появилась и купаться стало можно». Для каждого особенно дорого, важно — свое, но боль, недоумение, огорчение или, наоборот, радость, удивление, вызванные локальным событием, рано или поздно приводят к желанию понять причину, сопоставив факты, увязать их какой-то закономерностью и осмыслить как нечто имеющее значение для всего народа. В этом не очень-то простом деле: помочь осмыслить, помочь задуматься — раскрывается замысел фильма «У озера», стремление на конкретном материале (это мог быть и не Байкал, а, скажем, Кама или маленькая речка Адагум, что впадает в Кубань), через образы, столкновения, споры укрупнить явление, рассмотреть его с разных сторон, уловить и выявить скрытые за ним противоречия, определить все более крепнущую тенденцию государственно целесообразного отношения к природе.

Впоследствии, уже в Байкальске, директор целлюлозного завода Николай Ильич Черепанов сказал:

— Правильный фильм,— до сих пор все, что возникало в печати, замыкалось на заводе. Мол, надо спасать озеро, закрывать завод — и вся недолга. Это неверно. Так проблему наших взаимоотношений с природой не решишь. Не строить невозможно, только нужно при этом заботиться и о природе.



«У озера». Черных — В. Шукшин

В конце концов, неужели наши ученые не могут решить проблему очистки? Не решают — значит, мало и плохо ею занимаются. Вот о чем надо писать, о чем надо говорить... Черных правильно говорит: на нас так и смотрят, как на губителей природы.

— Это ведь для нас не новость, такое мнение,— напористо поддержал его главный инженер А. Сенченко.— А мы ведь любим Байкал не меньше, скажем, новосибирских ученых. И так же, как и Черных, глубоко переживаем обвинения, зачастую несправедливые, и стараемся делать все, чтобы очистка была качественной. Спросите у любого заводского работника... И мне по душе трезвый оптимизм фильма, уверенность, что природа будет сохранена и будет верой и правдой служить людям.

Но Байкальск — впереди, а сейчас мы еще в гостях у красноярских студентов, для которых фильм интересен и важен не только своей обостренной заботой о сохранении природы, но и светлыми, человеческими характерами героев, их насыщенной и напряженной внутренней жизнью.

...Одна из записок, присланных на сцену, заканчивалась словами: «Спасибо вам большое за фильм «У озера». Он нам поможет лучше, чище жить».

И знаете, что я подумал, услышав эту записку: а ведь, наверное, какие бы теоретические споры среди людей, создающих и оценивающих произведения искусства по сложным эстетическим критериям, не велись, вот это простое «поможет лучше, чище жить» и есть главный критерий. В долгой нашей поездке бывало всякое: порой поражаешься точности проникновения в самое существо фильма, порой удивляешься неумению постичь самое элементарное в об-

разном строе картины, но вот это — «лучше и чище жить...» — шло лейтмотивом обсуждений, бесед, споров. Я вспоминаю случайный разговор с женщиной (я даже не спросил ее фамилии), работницей какого-то иркутского завода. После просмотра картины я подошел к ней, как мог подойти к любой другой, и спросил:

— Фильм понравился?

— Очень.

— Почему?

Честно говоря, я ожидал самого общего ответа — «потому что в нем хорошо показаны...» И даже не собирался вытаскивать из портфеля магнитофон, чтобы записать ее слова. Но вот что я услышал и что передаю, к сожалению, в своей журналистской записи:

— Хорошо, что люди в картине сложные и единственные, живые люди, без примитивного деления на отрицательных и положительных. Например, Черных — его играет Шукшин,— что он положителен или отрицателен? Он сложен. Дело, которому он служит, не такое простое. Он знает, строить надо, но надо при этом думать о сохранении природы. И он делает все, чтобы принести своей деятельностью как можно меньше вреда и как можно больше пользы. Его положение драматично, его ругают и противники стройки и сторонники. Нужно иметь огромную уверенность в своей правоте, чтобы выдержать нападки и твердо делать то, что считаешь необходимым. Отказаться возглавить строительство, встать в позу защитника природы — куда как легко... Но ведь на твое место пришлют другого и он такого может наворотить!.. Очень цельный и очень верный образ руководителя-коммуниста.

Мне понравился Бармин. Не ординарный характер, не ординарная судьба, хотя легко было свести его к штампу «ученого со странностями». Олег Жаков создал образ эмоционального, чистого и цельного человека. И современного именно этой своей цельностью. Кто-то говорит о нем: «Бармин — фанатик». С осуждением. Наверное, можно и с осуждением, но только не о Бармине. Нельзя ведь абстрактно осуждать или приветствовать фанатизм в человеке. Все зависит от той цели, которой он отдает свою жизнь, к которой идет — ошибается, спотыкается, падает, залечивает раны — и снова идет. Бармин всю жизнь прожил у озера, посвятил себя его изучению. Боролся за него. Возможно, если бы не он, не такие, как он, Байкалу не поздоровилось бы. При этом он не против использования природы человеком, человеческим разумом. Но именно разумом.

●

Из Иркутска в Байкальск — на машинах. Дорога хорошо укатана — ехать легко.

Наш спутник — начальник всей иркутской кинофикации Арбатский, человек с постоянно жизнерадостным выражением лица и трудным именем Мелентий Иннокентьевич — все время «объясняет» красоту мест, мимо которых проезжаем, рассказывает про людей, которые здесь живут и работают, про охоту, про пожары...

А вот и Байкал. Сначала кусочек, а потом сразу огромное снежное поле, спокойное и тихое. Вдалеке у горизонта оно плавно переходит в небо и кажется еще больше. Наверняка, это о нем: «пространство спит, влюбленное в пространство»...

Дорога — серпантин, и поле то слева, то справа.

Первая остановка в Слюдянке. После киносеанса короткая встреча (торопимся в Байкальск) со зрителями. Общее мнение высказал председатель Слюдянского райисполкома Петр Петрович Янченко:

— Это хороший фильм. Он правильно решает важные вопросы строительства. И люди в нем показаны отличные, наши, сибиряки. Вообще, кинематографистам у нас в Сибири, я думаю, не трудно было работать — есть что показать, о чем рассказать. Так что пусть эта интересная картина положит начало фильмам из жизни Сибири. Я не знаю, все ли согласны с этим мнением, но думаю — большинство согласно.

Да, согласились все.

Из гостеприимной Слюдянки выбираемся на дорогу. Петляя, она взбирается по однообразной зимней крутизне гор, чтобы потеряться за волнистой линией горизонта и вновь возникнуть из-за очередного гребня. Впереди Байкальск. Именно здесь в течение нескольких месяцев шла съемка основных сцен фильма. Как отнесутся люди, вложившие свой труд в строительство завода, к картине, повествующей о самой сложной стороне их существования?

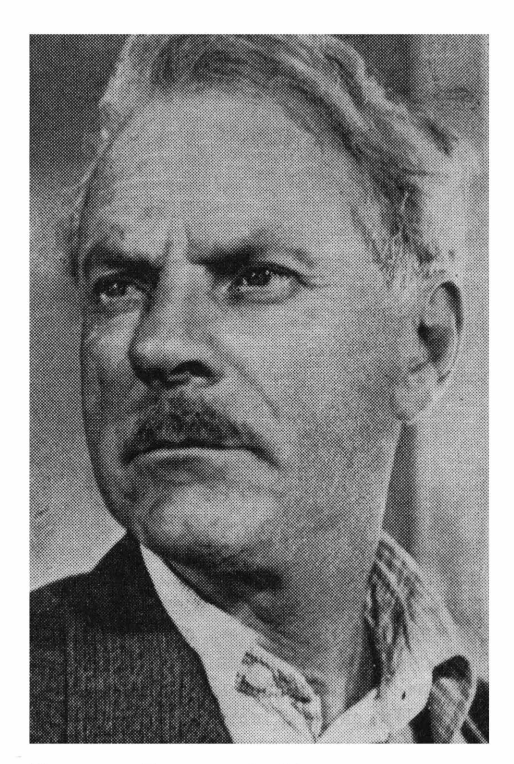
Уже в Иркутске (Байкальск относится к Иркутской области) первое же обсуждение началось весьма бурно. Еще не было произнесено традиционное: «Кто желает выступить?», а около микрофона стоял директор Иркутского лимнологического института, изучающего в комплексе флору и фауну озера Байкал, доктор биологических наук Григорий Иванович Галазий и горячо говорил:

— Фильм рассказывает об очистных сооружениях, которые якобы решают проблему чистоты байкальских вод. Кстати, из фильма можно понять, что она уже решена,— тогда он грешит против правды, потому что она совсем не решена...

Понятна и даже привлекательна страстность, с которой ученый говорил о защите Байкала, доказывал, что очистка «никогда не решит проблему сохранения водных запасов страны»... Но, очевидно, слишком личное отношение к озеру мешало ему посмотреть на проблему чуть пошире, взглянуть, скажем, за Уральский хребет, услышать о том, что «группа башкирских нефтезаводов в 1966 году сбросила в реки через очистные сооружения около 4,5 тысяч тонн нефти и 360 тонн фенола. Для того чтобы нейтрализовать действие такого количества фенола, его надо разбавить в 360 триллионах кубометров воды!»*

А может быть, для этих рек очистка была бы спасением?

Передо мной статья директора Северо-



«У озера». Бармин — О. Жаков

донецкого химического комбината имени Ленинского комсомола В. Егорова «И химия может оберегать реки». Две цитаты из нее: первая — «...химические предприятия нередко еще засоряют и отравляют водоемы. Было время и нас, химиков Северодонецка, упрекали в том же»; вторая — «...авторитетная межведомственная комиссия... отметила: «Ниже по течению, в реку Северный Донец поступают стоки Северодонецкого химкомбината, при этом качество речной воды не изменяется, что свидетельствует о поступлении в реку стоков комбината аналогичного качества».

К статье приложена фотография: лебеди в контрольном пруду очистных сооружений...

Так что, если уж считать, что фильм и рассказывает об очистных сооружениях, то делает он это с широких и очень верных позиций.

* В. Подлинский, Г. Кудряшов. Сколько стоит вода? — «Известия», 1969, № 158.

Поэтому и представляется интересной оценка фильма вторым секретарем Иркутского обкома КПСС Павлом Борисовичем Кацюбой:

— «У озера» — отличный, умный фильм. Промышленность развивается и будет развиваться, и потому полезны именно такие фильмы, которые всерьез и обстоятельно, как и подобает партийному искусству, разбираются в проблеме, правильно ее ставят и решают. А то, что разгораются страсти, так и должно быть, раз обсуждаются серьезные проблемы времени.

Давайте не забывать, что строительство БЦЗ на Байкале — уже свершившийся факт и надо его использовать в интересах всей нашей природы, как серьезную экспериментальную лабораторию, дающую возможность решить целый комплекс вопросов, связанных с взаимоотношениями человека и природы. Нужны строгие научные доказательства, факты, обоснованные ответы на вопросы, а не истерические крики... Именно ученые должны нам многое объяснить. Ну, скажем, как сама природа освобождается от гидропонических солей? Или — куда девается огромное количество солей, которое приносят и Селенга, и Голоусная, и другие реки? Очевидно, каждый водоем — биологическая водоочистка. С другой стороны, почему на Онежском озере, куда сбрасываются стоки Кондопожского комбината без каких бы то ни было очистных сооружений уже в течение 15—20 лет, образовалась мертвая зона, которая стабилизировалась и не расширяется? Ведь и у нас речь идет не о Байкале в целом, а об акватории 2 × 5 километров в зоне действия завода, то есть о 10 квадратных километрах. Напомню, что зеркало Байкала — это 32 000 квадратных километров. И воды в нем больше, чем в Балтийском море...

Человек должен использовать природу в своих интересах, оставаясь при этом творцом, а не разрушителем. А то получается так: одни за природу, но ничего не делают, только критикуют, другие — те, которые заняты делом, выходит, разрушители. Чтобы строить, нужны ум, мужество, широкий взгляд на вещи. И это прекрасно выражено образом Черных. Вот тип глубокого, думающего, настоящего руководителя-коммуниста. Именно такие люди нужны нашей промышленности. Потому что ничего не дается легко, все — постоянный труд, вечный поиск. Фильм заставляет думать и искать решения, а не преподносит их на блюдечке. Путь поиска решения всегда сложен и долог, но идти по этому пути можно.

●

В Байкальске ждали с нетерпением, к встрече готовились. Не успели войти, как заиграл пионерский горн, загремели барабаны, и пионерка Оля, путаясь в заученных словах, стала говорить о радости встречи с искусством... Проходим в зал, он уже полон, забиты проходы, из фойе и буфета исчезли все стулья, двое ребят пытаются протащить банкетку, бедные билетерши не в силах совладать с энтузиазмом масс. А на улице те, кому не удалось прорваться,— недовольные.

Обсуждение. Говорили о важности проблематики фильма, о современности его звучания... И все-таки большинству выступавших было трудно преодолеть отношение к фильму, как к рассказу об их заводе, их городке, их крае; преодолеть частности, свои безусловно важные производственные сложности и интересы. Естественно? Конечно. И только поняв это, можно было не огорчаться характером отдельных выступлений.

Приведу некоторые:

Служащий Михайлов: «...Жаль, что в фильме не видно города, его захватывающей панорамы».

Годова, начальник смены ТЭЦ: «Почему проблему защиты природы обсуждают в основном в интимной обстановке? Надо бы на более высоком официальном уровне...»

Арбатский, инженер: «Я бы на месте авторов вместо читательской конференции по Блоку показал бы комсомольское собрание...»



«У озера»

Инженер по кадрам А. С. Снегирев: «Во-первых, жаль, что сибирской природе в картине уделено слишком мало внимания. Надо бы показать ее пошире, скажем, Баргузинский заповедник, Чивыркульский залив, Ушканьи острова — основную «базу» байкальской нерпы... Во-вторых, значительная часть фильма строится на интимных отношениях, что снижает его ценность. Смотрите, что получается: сначала директор и дочь ученого преследуют друг друга, а потом присоединяются еще двое... И вообще автор, увлекшись развертыванием интимностей, не показал рабочих и героев на производстве. А также не показал, как они учатся в ГПТУ-30, ШРМ, как отдыхают... В фильме, к сожалению, не показана борьба за создание крепкого коллектива. А потому и концовка вышла печальная — все действующие лица подались в разные стороны...»

Что это: эстетическая глухота, неумение постичь экранную жизнь? Или просто неумение говорить, обсуждать художественное произведение с позиций художественных? И то, и другое, и третье... Порой зритель-судья забывает о своей второй роли — «ученика», встречающегося с произведением искусства, как с чем-то новым в сфере его опыта и поэтому заслуживающим того, чтобы к нему, к заложенным в нем идеям и эстетическим решениям отнеслись вдумчиво, осторожно, не торопясь выносить приговор, не судя «с порога». Надо, наверное, иногда просто... сомневаться. Не торопиться с приговором. Тем более что художник затрачивает на свою работу годы.

Были, разумеется, и другие выступления. Убедительно, скажем, прозвучали слова молодого солдата Анненкова, объяснившего выступавшим до него, что «фильм не об инженерной проблеме, а о проблеме «инженер и природа», о нравственной позиции человека, живущего в социалистическом обществе... И что если вот так «исправлять» картину, то и пяти серий не хватит...»

И с каким шумным одобрением встретил зал выступление электрика ТЭЦ Мокшиной, сказавшей, что «этот чудесный фильм заставляет задуматься о своей жизни, а вовсе не является поводом для производственного совещания...»

●

Снова машины, снова дорога вдоль Байкала, снова вокруг таежные леса в снегу... А через несколько часов та же картина, но уже далеко внизу, как говорится, под крылом самолета... Летим в Братск.

...С директором Братской ГЭС Константином Андреевичем Князевым мы стояли у нижнего бьефа плотины гидроэлектростанции. Молчали. Потом он сказал: «Когда работала правительственная комиссия — принимали ГЭС, то главный инженер ленинградского механического завода Чернышев вдруг начал читать стихи Блока... Сложно все-таки переплетаются в нашем сознании жизнь и искусство. И еще: человек покоряет природу, заставляет ее служить себе и в то же время удивительно зависит от нее... О ней заботиться нужно. И хорошо, что есть такой фильм. Ведь у него аудитория — миллионы. Значит, это новые миллионы людей, всерьез задумавшихся о том, какое место занимает природа в их жизни, это новые миллионы потенциальных защитников природы от неразумных и неоправданных потерь. И это огромное дело. Потому что добрая идея, подхваченная миллионами людей, воплощается в больших и серьезных делах...»

Чем дальше от Байкальска, тем меньше внимания непосредственно стокам. Все чаще возникал разговор о философской концепции фильма, высказывались мнения о иных пластах и планах картины. Об этом говорили поэт Марк Сергеев и шофер Анатолий Черных, охотовед М. Арбатский и артист Леонид Енгибаров, учительница Г. Владимирова и мастер лесопромышленного комплекса В. Мельников... Ирина Федоровна Сбигнева, третий секретарь горкома КПСС города Братска, сказала:

— Удивительные интонации у этого фильма. Ничего натужного, никакого штукарства, позы. Такие простые чувства: любовь, честность, искренность, трудолюбие, вера в справедливость — и от этого ощущение настоящей, невыдуманной жизни. А у тебя, у зрителя, такое радостное чувство, будто ты знаком с этими людьми давным-давно и шагаешь с ними вместе. Мы часто и много говорим об основных проблемах фильма, забывая, что в художественном произведении дело не только в проблеме, а в отношении к ней людей. Этот фильм вообще-то, мне кажется, не о проблеме, а о людях, об их судьбах.

Я давно уже не видела кинокартин, где так сильно показана глубина и красота человеческих взаимоотношений, где так целомудренно и в то же время без ханжества рассказано о любви. О настоящей любви, которая властна над человеком и над которой все-таки властен человек. О любви, которая преображает человека, делает его чище, лучше, сильнее.

Мне нравится, как в фильме показана наша молодежь. Очень часто мы, не понимая, любим ее осуждать. Как легко это сделать, встретив в лесу такого Алешу с топориком. А ведь он не так прост, не однозначен, как может показаться при первом знакомстве. Да, на нем не написано, какой он, и все-таки он прекрасный человек. Я не знаю, как это объяснить... И не потому, что он показан как участник институтской самодеятельности, и не потому, что он верен своему слову, и не потому, что не хочет добиться своего силой — ему нужна любовь... Может быть, даже потому, как стоит он в библиотеке в последний вечер перед отъездом Лены, вдруг начинаешь с уважением относиться к его характеру. Есть в нем и настойчивость, и юмор, и вера в собственные силы... Вообще, в фильме взаимоотношения между людьми показаны очень искренне и естественно. Правда жизни — она во всем, в общем и в деталях. Даже в застолье. Я предвижу активную критику этих сцен. Зря. Да, пьянство — зло, с ним надо беспощадно бороться, но глупо показывать праздник, на котором пьют чай.

Это неправда и ничего хорошего этим не добьешься. К тому же, соврешь в малом, в знакомой ситуации, никто не поверит тебе и в большом, в главном.

И, конечно же, самые большие симпатии вызывает у меня Наташа Белохвостикова в роли Лены Барминой. В ней сила характера сочетается с поэтичностью натуры, глубина переживаний с детской непосредственностью, категоричность молодости с тонкостью чувств. Я буквально влюблена в эту девушку. Но больше всего она поразила меня в сцене в библиотеке, когда она читает «Скифов» А. Блока. Это вообще одна из самых тонких и сильных сцен фильма. Это ведь кульминационный психологический момент картины — жизнь и все проблемы, которые возникают в человеческом сердце и разуме, говорит автор, значительно сложнее, чем просто «за» и «против».

Помните, Бармин говорит своей дочке: «Нельзя всю жизнь прожить у озера». Прав он? Думаю, да. С одной стороны, он против строительства на Байкале, а с другой — так по-детски, восторженно воспринимает нашу Братскую ГЭС. Он же понимает, что жизнь не стоит на месте, что для молодого человека открыто огромное поле деятельности, что не каждому дано подвижничество, что Лена еще только ищет себя. И потом чисто по-житейски: он видит, как тяжело ей, как трудно она переживает свою первую любовь, как нелегко ей дается твердость и, бог знает, насколько хватит ее выдержки. И, возможно, отсюда: нет, нельзя всю жизнь прожить у озера. Мир слишком огромен, слишком интересен. Фильм не прост для восприятия. Он заставляет думать о многом. И, в частности, о том, что внутренняя культура, знания человека влияют на его судьбу, что не только молодежь должна учиться и расти, но и мы, воспитатели, должны учиться думать, смотреть, внимательно разбираться в увиденном...

●

...Съемочная группа еще будет показывать картину в Ангарске, Черемхове, Шелехове, в академгородке Новосибирска, а я — в самолет и в Москву... Какое же самое общее ощущение от встречи зрителя с фильмом осталось у меня после этой поездки?

Фильм нравится. Это чувствовалось и по реакции самых разных зрительных залов, и по порой не очень гладко сформулированным, но очень искренним и эмоциональным оценкам, высказанным после просмотра... Фильм оказался нужен людям. Что здесь — актуальность темы, гуманистический смысл конфликта, важность моральных, этических и социальных проблем? И то, и другое, и третье... А главное... Впрочем, о главном очень верно сказал в свое время А. Довженко: «В кинематографе никогда, может быть, не нужно было так думать о своем народе, о его судьбе, о его счастье, о его будущем, о судьбе его социалистических завоеваний, как сейчас, и эта ответственность наша в подходе к вопросам огромной важности, которые мы сейчас решаем, должна быть очень велика».

Ф. ФРАНЦУЗОВ

Красноярск — Иркутск — Байкальск — Братск

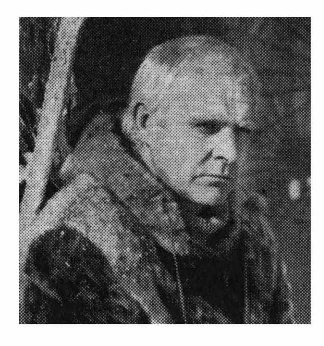
МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ ЗАКОНЧИЛ РАБОТУ НАД СОВМЕСТНЫМ советско-итальянским фильмом «Красная палатка», рассказывающим о спасении советскими летчиками и полярниками итальянской экспедиции Умберто Нобиле, потерпевшей в 1928 году катастрофу в арктических льдах. Вместе с советскими исполнителями в картине снимались известные актеры западного кино Питер Финч, Харди Крюгер, Шон Коннери, Марио Адорф, Луиджи Ванукки и другие. Корреспондент журнала «Искусство кино» обратился к некоторым из них с просьбой поделиться впечатлениями о совместной работе с советскими кинематографистами.

Питер Финч. Техническая сторона съемок не меняется — во всем мире картины снимают одинаково. Группа Калатозова слаженная, люди очень скромные и хорошо делают свое дело. В СССР вокруг кино нет такого рекламного ажиотажа, как на Западе. На съемках нет ни агентов, ни представителей рекламы, ни друзей режиссера, короче говоря, нет ничего, что мешало бы работать. В Англии и Америке люди интересуются главным образом нашими последними семейными скандалами, а не творчеством. Здесь же нет ничего подобного. Что касается Михаила Калатозова, то это человек острого, проницательного ума, редкой восприимчивости и художественной чуткости. Он точен и прост, на лету схватывает мысли и понимает актера с полуслова. Язык? Калатозов знает английский, и вся картина снималась на английском. Кроме того, язык кино — международный. Хотел бы еще поработать с советскими кинематографистами. Например, исполнить любую роль Чехова. Очень завидую Николаю Гринько, который сыграл самого Чехова.

Шон Коннери. Я играю в фильме роль норвежского полярного исследователя Амундсена. Это самая замечательная и важная роль во всей моей актерской карьере. Амундсена называли рыцарем XX века. Его характер трудно понять в отрыве от времени, когда он действовал. Первая треть нашего столетия — эпоха открытий и подвигов: Нансен, Амундсен, Нобиле, советские полярники и летчики... Они утверждали власть человека над природой. Из наших современников по силе духа их можно сравнить с Юрием Гагариным. Когда я узнал, что фильм ставит Михаил Калатозов, известный всему миру по картине «Летят журавли», когда мне показали отснятый материал, когда, наконец, я узнал, что благодаря этому фильму поеду в Советский Союз, я отказался от всех других дел и предложений. И я не разочаровался. У Калатозова особое умение видеть вещи. У него другой темп. Он не торопит, спокоен и точен. Каждый актер знает, сколько времени ему потребуется, и знает, что это время он получит. На Западе время давит, время — деньги. Я не знаю, какой способ лучше, но для актерского самочувствия полезнее ваш.

Клаудиа Кардинале. Между собой мы называли Калатозова «старый маэстро». Его авторитет на съемочной площадке безграничен. Он на редкость молчалив, но то, что он говорит, всегда очень важно и точно, и все это понимают. С актерами он нежен и предупредителен, и работать с ним приятно. Он понемногу говорит на всех языках и пытается — не без успеха — обойтись без переводчика. Я никогда не забуду своих вечерних бесед с ним — о роли, о завтрашнем съемочном дне, об образе.







«Красная палатка». Нобиле — Питер Финч, Амундсен — Шон Коннери, Виктория — Клаудиа Кардинале

Вопросы теории

С. Фрейлих

Мера всех вещей

К проблеме героя на советском экране

В спорах о главном

В современной кинотеории нет проблемы, вызывающей более ожесточенные споры, нежели проблема героя. От ее решения зависят плодотворность многих поисков и масштаб открытий. Здесь плацдарм неистового сражения, вовлекаясь в которое мы оказываемся перед необходимостью вести борьбу на два фронта. Концепция героя, игнорирующая объективный смысл исторического процесса, так же чужда нам, как и нормативная эстетика репрезентативного героя, все поступки и желания которого жестко и прямо детерминированы историей, социальными условиями.

Объяснять человеческое поведение фатальным стечением обстоятельств, как, впрочем, и не объяснять его вовсе, отсылая нас к тайнам подсознания, в сущности значит одно и то же. В одном случае человек оказывается только инструментом творящей себя истории. В другом — жертвой нерасшифрованных тайн своих инстинктов.

Отвергнув обе крайности, благоразумнее всего как будто было бы остановиться посредине. Но в эстетике, и не только в эстетике, центристская психология оппортунистична по самой своей метафизической сути: в поисках так называемого «соломонова решения» она пытается свести несводимое.

Нет, истина не лежит на поверхности точно по центру между этими противоположностями. Истина познается в борьбе с противоположностями. Споря с ними и побеждая, она их преодолевает «снятием» и этим заставляет служить себе, потому что они тоже содержат в себе какую-то часть истины, только искаженную.

Мы отрицаем вульгарную социологию не потому, что она с о ц и о л о г и я, а потому, что она в у л ь г а р н а я. И вульгарную физиологию мы отрицаем потому, что она в у л ь г а р н а я, а не потому, что ф и з и о л о г и я.

Будучи вульгарными, они выражают истину прямолинейно и односторонне и потому не способны к диалектическому единству — условию, при котором личность детерминируется совокупностью естественно-природных и общественных отношений.

Как же это выражается в искусстве?

«Дуализму сфер «чувства» и «рассудка» новым искусством должен быть положен предел.

Вернуть науке ее чувственность,

интеллектуальному процессу его пламенность и страстность.

Окунуть абстрактный мыслительный процесс в кипучесть практической действенности.

Оскопленности умозрительной *формулы* вернуть всю пышность и богатство животно-ощущаемой *формы*.

Формальному произволу придать четкость идеологической *формулировки*»*.

Эту программу Эйзенштейн начертал для себя в 1929 году в статье «Перспективы». Это давняя статья, и многое в ней уже устарело, в частности, убеждение, что «живой человек» остается прерогативой театра и литературы, для экрана же живой человек, то есть индивидуальный характер, это... «правый уклон». Основная же мысль «Перспектив» о «кино предельной познавательности и предельной же чувственности»** не только не устарела, но звучит сегодня еще более актуально.

Не случайно вдруг в 1969 году «Перспективы» (и такие примыкающие к ним исследования, как «Четвертое измерение в кино», «За кадром», «О форме сценария», а затем и итоговый труд Эйзенштейна «Неравнодушная природа») публикуются из номера в номер во французском журнале «Кайе дю синема», вызывая горячую дискуссию. В это же время внимание французской кинообщественности привлекает фильм итальянского кинорежиссера Бернардо Бертолуччи «Перед революцией» (поставленный за четыре года до этого и не сразу замеченный), в котором молодой герой Фабрицио осознает свой душевный кризис, неспособность «себя собрать» как примету кризиса общества перед революцией.

Именно с революцией связывал Эйзенштейн возможность преодоления в жизни и в искусстве антагонизма, как он говорил, между двумя стихиями — «стихией Действительности» и «стихией Вымысла». Статья «Перспективы» была не итогом исследования этой проблемы, а только началом.

Смысл «Перспектив» станет для нас яснее, если мы вспомним, как развивался Эйзенштейн после этой программной работы, то есть после «Стачки», «Потемкина», «Октября». Обратившись в «Старом и новом» к современной теме, он пытается продолжить линию эпического кинематографа, сочетая его с тем самым живым человеком, которого он столь ригорически отрицал в «Перспективах». В «Старом и новом» Эйзенштейн пытался из современной коллизии извлечь энергию той же мощи, какой обладали его ленты о революционном перевороте. Удалось ли это Эйзенштейну? И да и нет. Нет, когда он, следуя кульминации «Потемкина» в сцене с сепаратором, передавая ожидание крестьян: «сгустеет — не сгустеет», надеялся достичь такого же напряжения, каким были охвачены восставшие матросы в сцене встречи с адмиральской эскадрой: «будут стрелять или не будут». В «Старом и новом» кульминация оказалась несколько внешней, ибо форма выражения не вполне соответствовала содержанию нового конфликта, еще не изученного, не осмысленного во всей полноте и противоречивости. Фильм был на пути к эстетическому освоению нового материала жизни, и достижением его является образ крестьянки Марфы Лапкиной. Именно в ней живет новое. Конечно, новое в картине — это и трактора, и идиллическая молочная ферма, выстроенная архитектором Буровым специально для картины Эйзенштейна. Но новое во всем этом познается не чувственно, а скорее умозрительно, логически, как умозрительно, логически возникает будущее в «Бане» Маяковского в образе Машины времени и прекрасной Фосфорической женщины. Машина времени в «Старом и новом» — это сепаратор. Марфа Лапкина — человек времени. Новое живет в ней, в ее улыбке, в ее искренности, в ее негодовании, в ее жажде объединить людей, чтобы покончить со старым укладом жизни. Марфа Лапкина —

* С. М. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, т. 2, М., «Искусство», 1964, стр. 42—43.
** Там же, стр. 43.

предтеча и Александры Соколовой и Егора Трубникова — образов вожаков, для которых мечта вывести людей за пределы «идиотизма деревенской жизни» стала личной страстью.

Было бы упрощением думать, что раньше Эйзенштейн не понимал значения «живого человека», а теперь, осознав ошибку, обратился к его изображению. Он пришел к этому не вопреки своим первым картинам, а благодаря им и через них. Между его трилогией о революции и «Старым и новым» есть внутренняя преемственность. Более того — теперь очевидна связь первых его опытов и фильма «Иван Грозный», которым он завершил свой путь.

«Мой «Грозный» вышел из «Потемкина»,— настаивал Эйзенштейн.

«Иван Грозный» — кинотрагедия. Психология героя в ней исследуется языком кино, основы которого Эйзенштейн открыл в «Потемкине». Эти открытия были бы невозможны, если бы там, в «Потемкине», Эйзенштейн не отказался от изображения психологии индивидуального героя. Конечно, не психология сама по себе мешала молодому революционному искусству, а связанные с ней старые навыки игровой кинематографии. Чтобы преодолеть их, на первых порах пришлось отказаться от актера (или использовать актера как типаж), а вместе с ним отказаться и от структур «сюжетной» (в старом понимании термина!) драматургии. Впервые в истории кино Эйзенштейн показал массу без протагониста, показал не фоном, а выдвинул ее, как сам говорил, «в центр драмы». В жизни народной массы он нашел фабулы, в подлинных народных типах — артистов. Когда же в «Старом и новом» Эйзенштейн впервые ставит в центр картины развивающийся человеческий характер, он не отказывается от типажного принципа, используя в роли главной героини одаренность непрофессионала. Последующее обращение к профессиональным исполнителям означало не «назад к актеру», а «вперед к актеру». Вот почему в «Иване Грозном» и «Потемкине» художественное единство одинаково питается представлением художника о гармонии чувства и разума. Эйзенштейн был убежден, что человек возникает не только в содержании и сюжете произведения, но и в образе и форме произведения. Он писал: «...ни один элемент подлинно живой и реалистической формы, ни один элемент подлинно живого образа произведения вне человека, не из человека и человеческого ни родиться, ни возникнуть, ни расцвести не может и не способен»*.

Именно поэтому предмет, какой бы он ни был, не может поработить истинного художника — что бы он ни изображал, он способен оставаться на уровне прекрасного, к какой бы эпохе он ни обращался, он может выразить эстетический идеал современника.

Патетические картины Эйзенштейна эмоциональны: «вздыбленная» композиция выражает состояние человека в момент экстаза — в момент «выхода из себя» (молчащий — закричал). Хорошо чувствовал Эйзенштейн необходимость «снижения», «возвращения в себя» (пронзительный крик обрывается мертвой паузой).

Конечно, теория Эйзенштейна не универсальна, она имеет пределы, обозначенные практикой Эйзенштейна, художника эпического, который характеры и события видит обобщенными.

Кино, называемое аналитическим,— это искусство не более (или менее) высокого порядка, это скорее еще одна возможность познания, которая в силу определенных исторических обстоятельств оказывается наиболее эффективной прежде всего в сфере изображения характера человека. Здесь принципы Эйзенштейна предстают в новом преломлении, ибо в личности героя, как и в композиции, возвышенное может быть выражено не только прямо (Губанов в «Коммунисте»), но и через свою противоположность (Вероника в «Летят журавли»).

* С. М. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, т. 2, М., «Искусство», 1964, стр. 329—330.

В фильме «Коммунист» пафос выражен прямо. Уже само название — «К о м м у н и с т» — говорит о таком намерении. Столь же программным является выбор актера на роль Василия Губанова.

Режиссер Ю. Райзман поручил ее тогда еще никому не известному воспитаннику театрального училища Евгению Урбанскому, актеру, воплотившему в своем искусстве совершенно определенный социальный тип. Но дело было не только в его фактуре, «готовой» для образа Губанова. Дело было еще в индивидуальной психологии артиста — ему не надо было «играть» воодушевление, он чувствовал своего героя и мог за него думать. Последнее обстоятельство оказалось решающим для успеха картины, и на этом следует остановиться.

Новое в жизни всегда интереснее, богаче, разнообразнее, но показать это непросто. В старом легче обнаружить противоречия: именно потому что оно старое, противоречие в нем достигает предела и потому становится для нас очевиднее.

«Мыслящий разум (ум),— писал Ленин,— заостривает притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до *существенного* различия, до *противоположности*. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными (regsam) и живыми по отношению одного к другому,— приобретают ту негативность, которая является *в н у т р е н н е й п у л ь с а ц и е й с а м о д в и ж е н и я и ж и з н е н н о с т и*»*.

Вот почему в старом легче почувствовать «жизненность», «пульсацию», тогда как природу противоречия нового художник должен еще только разгадать и потому часто остается в сфере рационального, которая в искусстве всегда отступает перед логикой чувств.

«...государство...— пишет в другом месте Ленин,— это не волчок, не колесо, не закон фатума, не воля провидения: его двигают «живые личности» «сквозь строй препятствий»... И поэтому, чтобы заставить колесо вертеться в другую сторону, надо против «живых личностей»... обратиться тоже к «живым личностям, против класса — обратиться тоже к классу»*.

В фильме «Коммунист» Василий Губанов противостоит старому миру как живая личность. Его чувства и его сознание открыты перед нами. В них отражен бушующий мир во всех своих противоречиях. Суть, однако, в том, что он не только отражение этих противоречий: он осознает их. «Знать» для Губанова— значит «действовать». В поступках таких людей история разрешает свои противоречия. В картине есть вершинная сцена — Губанов рубит могучее дерево, и, когда он пытается его повалить, мы видим его на крупном плане: в момент высшего душевного напряжения искаженное страданием лицо Губанова, как лицо Лаокоона, дает нам новое представление о прекрасном.

Следует остановиться на этом крупном плане, он объяснит нам не только эту картину, но и нечто существенное в характере поисков выражения в современном кино образа человека, которого мы называем положительным героем.

Мы не случайно вспомнили скульптурное изображение мифологического героя— он был изображен в момент нравственных и физических мук, но лицо его, в отличие от лица Губанова, не было искажено страданием.

Лессинг, сопоставив в свое время описание гибели Лаокоона в поэзии и изображение того же сюжета в живописи и скульптуре, обратил внимание на самые, с его точки зрения, существенные различия поэзии и пластики. Поэзия, широко понимаемая как искусство слова, показывает реальность, изменяющуюся и длительную во времени. Тогда как изобразительное искусство ограничено возмож-

* В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч, т. 29, стр. 128.

* В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 369—370.

ностью оперировать пространственными категориями. Именно потому, что скульптура может показать только один момент в развитии образа, возвышенный герой не мог быть изображен с лицом, искаженным страданием.

Теория искусств Лессинга относится к «докинематографической» эпохе. Кино нарушает границу между литературой и изобразительным искусством. Экран владеет одновременно временем и пространством. Таким образом, искусству кино стало доступно изображение любого состояния человека и именно потому, что он располагает возможностью «вывести» героя из прежнего состояния в новое.

Кино, однако, не сразу смогло извлечь выгоды из того обстоятельства, что оно оказалось на стыке разных видов искусств. Ему предстояло осознать собственную специфику, и этот процесс был связан с постижением живого человека.

Вначале кино опиралось именно на прямое тождество пластического образа внутреннему содержанию. Агитфильм, с которого начиналось советское игровое кино, был «быстрым ответом на вопрос». Кто свой, кто чужой, ясно в нем (как на плакате) с первого взгляда. Черная повязка на лице — это чужой. Кожаная тужурка и маузер — это свой. Плакатность не есть неистинность. Разве в «Броненосце «Потемкин» не в той же геометрической определенности расставлены фигуры людей — представителей антагонистических классов?

Нехудожественность агитфильма обнаруживалась там, где плакат хотел быть чем-то большим, чем только наглядной иллюстрацией идеи.

В «Потемкине» нет противоречия между формой и содержанием: он поставлен в стиле хроники. В нем не играют в обычном традиционном смысле этого слова; выхваченные из самой жизни типы сохраняют на экране ее чувственную реальность. Каждый остается на экране в том состоянии, в каком «взял» его художник из жизни, каждый оставляет в картине свой неповторимый характер, пусть не развернутый — конечно, это возможно именно в произведении, где развивается событие, а не характер, в том числе и характер главного героя. Кинематографический образ Вакулинчука сохраняет принцип скульптурной выразительности.

Невозможно представить себе Вакулинчука за столом пьющим чай.

В «Чапаеве» подобные сцены возможны и даже необходимы.

«Потемкин» решен на контрастах, на столкновении противоположных состояний старого и нового мира.

«Чапаев» — эпическая драма, в которой новый мир показан в самодвижении. Чапаев борется с Бороздиным, меняется под воздействием комиссара, он вступает в конфликт со своими подчиненными. Мы видим Чапаева и отважным, и задумчивым, и жестоким, и добрым, и бешеным в своей ярости, и застенчивым, и подозрительным, и доверчивым, опрокидывающим противника и усталым. Мы видим его легендарным и видим смешным.

Однако, как мне пришлось однажды заметить, кино не пришло к «Чапаеву». Кино прошло через «Чапаева». Уже сами Васильевы свой новый фильм о гражданской войне — «Волочаевские дни» — создают в форме кинoромана.

Образ Губанова связан с традицией трилогии о Максиме, в которой изображение среды потребовало, по выражению Козинцева, внимания к «копеечным подробностям» быта.

Участник революции Губанов появляется в фильме не на тачанке у пулемета, хотя нам нетрудно представить себе его и в подобной «чапаевской» ситуации. Он взят в другой исторический момент, в момент после революции. Губанов заведует складом, добывает гвозди и хлеб для стройки, переживает душевную драму. Губанов оказался особенно близким зрителям, которые еще недавно возвратились с другой войны, с Отечественной, где жизнь была так отчетлива в своих пределах — между существованием и смертью.

Губанову суждены и горькие минуты унижения, когда ему плюет в лицо посетитель, принявший его, честного человека, за лихоимца, а он должен сдержать себя; или когда, потеряв самообладание, он избивает дезертира Степана. Авторы нам напоминают: смотрите, те, кто победил, обыкновенные люди, как и у вас, у них есть слабости, сильными их делает цель. Авторы не дегероизируют Губанова, даже в трудной непоэтической повседневности они дарят ему моменты высокого проявления человеческой страсти.

Я имею в виду две сцены.

Первая — лирическая. В ней нет внешнего действия. Губанов стоит к нам спиной, курит. Он пришел на свидание, и, хотя мы не видим его лица, мы ощущаем его трепетное состояние — оно подчеркнуто текучими очертаниями утреннего леса. Урбанский любил эту сцену, потому что ощущал себя частью природы, он (по его позднейшему признанию) чувствовал себя оленем, ожидающим на рассвете свидания.

Вторая сцена организована энергичным движением. Губанов рубит деревья, чтобы можно было двинуть эшелон с хлебом. Это была схватка не только с природой. Губанов пытался преодолеть равнодушие, инертное сознание тех людей, что вели эшелон и остановились на полпути.

Обе сцены происходят в лесу, на рассвете, пейзаж комментирует и любовь героя и его неистовое сражение.

Райзмана всегда в равной степени интересовали проявления жизни человека — в сфере личных чувств и в сфере общественных устремлений. Райзман — лирик и публицист в равной степени. Разумеется, эти две стороны в нем не разделены, но тем не менее в его биографии есть картины, в которых преобладает интерес то к психологической разработке характеров («Круг», «Летчики», «Машенька»), то к аналитическому рассмотрению по преимуществу общественных коллизий («Каторга», «Земля жаждет», «Берлин», «Твой современник»).

Неожиданные переходы Райзмана от лирики к публицистико-документальному стилю то и дело озадачивали критику. Это было и в двадцатые годы, когда после «Круга» появилась «Каторга», и еще более — в сороковые, когда после эпического документального фильма о разгроме фашизма «Берлин» появилась лирико-комедийная повесть «Поезд идет на восток». Частная история «Поезда» начинается именно 9 мая, в день, когда завершилась в Берлине история общечеловеческая.

Попытка сближения этих двух начал была предпринята Ю. Райзманом с Е. Габриловичем еще в довоенном фильме «Последняя ночь». Картина была открытием в том смысле, что тему революции она осваивала средствами камерной психологической драмы. Столкновение старого и нового мира показано через отношение двух семей — фабриканта Леонтьева и рабочего Захаркина. Режиссер сосредоточивается на изображении характеров людей, на разработке второго плана. По справедливому определению исследователей творчества Райзмана, его камерная картина оказалась «в ряду первых шедевров советского кино — наряду с «Чапаевым», «Мы из Кронштадта», «Депутатом Балтики»*.

И все-таки не в драме удалось Райзману и Габриловичу разрешить задачу — соединить «лирику и историю». Это стало очевидно именно сегодня, когда после «Урока жизни», «Коммуниста», «Твоего современника» мы возвращаемся к их картине тридцатых годов.

«Мне хотелось найти в Петре его лирическую сторону»,— писал о своем герое артист Н. Дорохин,— он играл в «Последней ночи» старшего сына Захаркина, моряка, штурмовавшего Зимний. Рассказывая об этом событии, Петр грыз таранку. Подобное актерское приспособление лишь свидетельствует, насколько эпическую тему трудно было «приживить» к быту.

Камерная психологическая драма не эпопея «навыворот»; того, кто так думает, опасность ложной индивидуализации подстерегает на каждом шагу.

---

* Марк Зак. Юлий Райзман, М., «Искусство», 1962, стр. 114.

В эпопее персонаж представляет собой класс, и тем не менее он убедителен, хотя индивидуализирован лишь в той степени, чтобы не утратить характерные черты конкретно-исторического типа. Прямолинейная индивидуализация могла привести здесь как раз к обратному, к утрате человечности*.

В «Последней ночи» две семьи — это два класса. При таком прямом олицетворении каждый из членов одной семьи плох, каждый из членов другой семьи — хорош. Индивидуальная психология оказалась прямой иллюстрацией психологии социальной, классовой. Но здесь утрачена именно историческая конкретность. Если бы все было так очевидно и прямолинейно, новый класс смог бы утвердиться лишь в результате уничтожения или устранения всех представителей старого класса. Однако действительность сложна и подвижна. Связь индивидуальной психологии и социальной не только прямая, но и обратная. Едва ли возможно объяснить поведение человека или целого общественного коллектива, если только ограничиваться пониманием индивидуальной психологии как следствия, а социальной — как изначального мотива. В реальной действительности причины и следствия довольно часто меняются местами.

Мы сейчас говорим о противоречии в картине «Последняя ночь», отнюдь не подвергая сомнению ее значение для того периода. Оно было велико, ибо картины такого жанра углублялись в материал, в освоении которого эпопея уже исчерпала многие из своих возможностей. Но и драма оказалась переходным жанром, хотя в творчестве различных мастеров это проявлялось поразному. Например, Эрмлер именно в драме наиболее полно реализовал свои художественные особенности. Райзман же к своему «великому гражданину» — Губанову — придет через киноповесть, через кинопрозу.

В прозе Райзман осуществил свои стремления, потому что именно в ней лирика и публицистика могут жить рядом без принуждения.

К. Федин, перечитывая в зрелые годы «Дым» Тургенева, нашел его «необыкновенно смелым по виртуозному соединению лирики с общественной темой, любовных эпизодов с рассуждениями о сельском хозяйстве, и по тому упоению властью художника над миром, которое живет на каждой странице». Далее Федин пишет: «Одинаково хорошо выражались стариком мысль и чувство, для него не было ничего, что он считал бы запредельным своей эстетике, никаких запретов и самоограничений. Его писание не имеет ничего механистичного. Роман живет как животное: все важное — кость, шерсть, кровь, роговина, жилы. От этого мы почти отвыкли. К этому мы придем. И вот смелость есть качество, которое скоро будут славословить в Тургеневе. Наше пренебрежение им, как чувствительным и слащавым барином в прозе, заменится страстным желанием восстановить секрет рассказчика, равно увлекающегося соловьиной ночью и спором о политэкономии...»*

Здесь нам самое время подумать о том, почему все-таки, казалось бы, такие противоположные начала, как лирика и публицистика, так легко уживаются рядом. Почему способны так легко переходить друг в друга сцены «соловьиной ночи» и «спор о политэкономии». Дело в том, что лирика и публицистика пользуются, по существу, одним и тем же способом выраже-

* Интересный пример ложной индивидуализации привел Эйзенштейн в одной из своих лекций. Речь шла о сценическом воплощении пушкинской ремарки «Народ безмолвствует». В комментариях к одному из изданий «Бориса Годунова», пишет Эйзенштейн, профессор истории рекомендует подавать толпу «индивидуализированно», то есть как расчлененную массу, в которой одни кричат «за», другие кричат «против», а третьи молчат.

«Все это, дескать, по мнению профессора Морозова, и будет наиболее правильным и правдоподобным решением концовки трагедии.

Однако что при этом происходит?

Под знаком «индивидуализации» *толпы* этот профессор истории деиндивидуализирует *народ*... В этом случае роль народа как одного из важнейших действующих лиц трагедии вообще сводится на нет» (С. М. Эйзенштейн, т. 4, стр. 684).

* «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 155.

ния состояния. Лирика — это прямое выражение чувства. Публицистика — прямое выражение мысли. Урбанский почувствовал эту связь в своем герое. Урбанский обнажил в Губанове новое равновесие между мыслью и чувством. Равновесие не в том смысле, что в каждой сцене герой соизмерен в своих действиях. Как раз этим Губанов не отличался. В нем постоянно чувство обгоняло логику (в конце концов это стоило ему жизни — когда он один борется против банды). Мы имеем здесь в виду другое равновесие, другую гармонию, которая возникает от того, что мысли и чувства не конфликтуют меж собой, не дробят натуру. Цельность Губанова естественна, мотивы поступков актер обнаруживает не только в сознании, но и в подсознании героя. Положительный мир Губанова сложен; в воплощении этого характера Урбанский продолжил работу, которую начали в кино Бабочкин, Щукин, Чирков, Боголюбов. В этом убеждаешься, когда снова смотришь картину «Коммунист» сейчас, тринадцать лет спустя после ее выхода.

Но сегодня становится понятнее и другое — почему сама картина не достигла такого же художественного масштаба, как те, в которых Щукин сыграл Ленина, Бабочкин — Чапаева, Чирков — Максима, Боголюбов — Шахова, хотя, как мы заметили, сам образ Губанова достигает масштаба героев этих картин.

В «Коммунисте» рядом с эпизодами поразительной силы возникают инертные сцены, словно их ставил другой режиссер.

Такова сцена субботника с ее ложным воодушевлением.

Таков и эпизод митинга на могиле Губанова. Рассказывают о его прошлом, о его боевом пути, о том, что он с детства начал трудовую жизнь. Но нам рассказывают то, что мы уже знаем о герое. В кино показать — значит уже доказать. О том, что Губанов малограмотен, мы уже сами узнали — ведь мы видели, как он заскорузло держит карандаш, когда пишет записку Анюте. В сценарии нужны были пояснения, но когда с помощью актера литературный ряд был переведен в пластический, их надо было убирать, ибо бессмысленно оставлять леса на фасаде готового здания.

Две сцены, где появлялся артист в гриме вождя, могли и не быть в этой картине, ибо ленинская тема решена глубже в образе коммуниста Губанова. В нем она решена не иллюстративно, а через постижение сути этого изумительного человеческого типа, на духовные резервы которого и опиралась ленинская стратегия русской революции.

Любопытнейшее открытие для себя сделал в Ленине английский писатель Уэллс вскоре после известной беседы с ним: «Ленин сказал, что, читая его (Уэллса) роман «Машина времени», он понял, что все человеческие представления созданы в масштабе нашей планеты: они основаны на предположении, что технический потенциал, развиваясь, никогда не перейдет «земного предела». Если мы сможем установить межпланетные связи, придется пересмотреть все наши философские, социальные и моральные представления, в этом случае технический потенциал, став безграничным, положит конец насилию как средству и методу прогресса»*.

Образ Губанова дает нам это жизнеощущение, это предчувствие способности переступить предел обычных представлений о возможностях человека. Губанов, не зная своих возможностей до конца, выражает их полно и глубоко, ибо, как заметил Гегель, люди осуществляют свой интерес, но тем самым осуществляется еще нечто более далекое, что хотя и заключено внутренне в этом интересе, однако не заключено в их сознании и в их намерении.

В искусстве подобные характеры возникают не как иллюстрация определенных идей. Само появление их заставляет пересмотреть не только «философские, социаль-

* Цит. по статье Е. Драбкиной «Невозможного нет!», «Известия» от 21 декабря 1961 года, № 301.

ные и моральные представления», но и представления эстетические, и здесь мы снова вернемся к Лессингу, чтобы все-таки объяснить, что заставило нас сопоставить знаменитую скульптуру с изображением скромного красноармейца.

Касаясь возможности показать героя — носителя положительного идеала — через активные действия, Лессинг пишет: «Идеальный моральный характер может поэтому играть не более как второстепенную роль в этих действиях. Если же поэт, к несчастью, предназначил ему главную роль, то отрицательный характер, более энергично проявляющийся в действии, нежели идеальному характеру позволяют свойственные ему душевное равновесие и твердые принципы, всегда будет заслонять последний. Этим объясняется упрек, который часто делали *Мильтону*, порицая его за то, что его героем является Сатана. Упрек этот вызвало не то, что поэт придал Сатане чрезмерное величие, что он представил его слишком сильным и отважным,— ошибка здесь кроется глубже. Дело в том, что всемогущему не нужны те усилия, которые приходится прилагать для достижения своих намерений Сатане, и он остается спокойным перед лицом самых яростных действий и предприятий своего врага. Но хотя это спокойствие и соответствует представлению о божественном величии, оно отнюдь не поэтично»*.

Таким образом, по Лессингу — идеальное не может и не должно быть активным, оно божественно в своей красоте изначально и не нуждается в напряжении для достижения своей цели; напряжение может лишь исказить его возвышенную природу. Предприимчивость, активность — удел Сатаны, то есть отрицательного героя, способного на любые ухищрения для того, чтобы добиться своего.

Однако о причинах того, почему в искусстве в отрицательном легче передать «жизненное», «пульсирующее», мы уже говорили в начале. Сейчас нам важнее подчеркнуть, почему по существу своему идеальный герой красноармеец Губанов — поэтичен.

Для достижения своей цели Губанов должен действовать. Крупный план с искаженным лицом Губанова и — еще более — финал, где расстрелянный бандитами он рухнул в грязь,— поэтичны, в них выражена жажда переступить пределы, предначертанные человеку.

Проявление характера через противоположность

Если в «Коммунисте» пафос героя, его положительность выражены прямо, то в фильме «Летят журавли», вышедшем в одном году с ним, характер героини раскрывался через противоположность. Это было непривычно, и потому вызвало ожесточенные споры. Неожиданной была сама коллизия фильма: Вероника, вчерашняя школьница, изменившая жениху-фронтовику, стала героиней фильма о войне. Поразительно неожиданной казалась ее фигура в черном свитере, и лицо с необычным разрезом глаз, и ее мучительный вопрос: «Скажите, в чем смысл жизни?» А смерть Бориса — такая странная, негероическая и в то же время возвышенная: он падал, а над ним закружились березы, и, падая, он увидел свадьбу, до которой ему не довелось дожить.

Это было внове.

Напомним, что еще не было «Баллады о солдате» — мы еще не видели перевернутого мира в сцене, когда Алеша бежит от танка. И «Судьбы человека» еще не было, а значит еще не было знаменитой сцены бегства из плена Андрея Соколова. Только через пять лет появится «Иваново детство» — кинофильм с резкими переходами из реальности бытия в сферу подсознания.

«Журавли» такое ви́дение мира утверждали впервые.

—Впервые ли?— говорили скептики.— Это мы уже видели в немом кино.

* Г. Лессинг. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, М., «Художественная литература», 1957, стр. 422—423.

Ну что ж, кино пятидесятых годов действительно вспомнило свою родословную. Жизнь вдохнула в экран поэзию, и он вновь обрел аналитическую способность монтажа, выразительность портрета, остроту ракурса. Вдруг все вспомнили, что именно Калатозов — оператор и режиссер — некогда снял «Соль Сванетии» — заметное явление монтажно-поэтического кинематографа.

С тех пор прошло более четверти века. Различные картины ставил Калатозов за эти годы, но посмотрите подряд «Соль Сванетии» и «Летят журавли», и вы почувствуете руку одного и того же мастера. Калатозова постоянно привлекают романтические истории и драмы, сильные натуры в неожиданных, часто странных обстоятельствах. Поэзия для него это движение, это кино. Движение у него всегда патетично, независимо от продолжительности во времени (секунда или вечность), независимо от того, какое пространство оно объемлет (вершины гор, русло реки или лестницу, по которой взбегает герой). Это движение всегда интенсивно, оно осуществляется контрастом стыков, игрой светотени, выразительностью человеческих фигур, часто обостряемых ракурсом. Режиссер не избегает деформации материала, стремясь передать зрителю свое ощущение событий. Движение у него всегда драматично, ибо каждый раз оно обнаруживает внезапную смену состояний в героях и в нас самих.

Но если пересмотреть подряд «Соль Сванетии» и «Летят журавли», то помимо сходства можно заметить и существенные различия.

«Соль Сванетии» — немая картина.

«Летят журавли» — картина звукозрительная. Ее надо не только смотреть, в нее надо вслушиваться. Звук и изображение в ней не подчиняются друг другу, они спорят, каждый ведя свою партию. Контрапункт слова и изображения изменил характер драматургии экрана, новый смысл приобрело само слово «действие», киноэкран овладел высшей формой движения — мыслью.

В «Соли Сванетии» мы ощутили вещность мира. В «Журавлях» авторам удалось показать воздействие огромного в своем масштабе социального события на глубины сознания человека.

В конечном счете необыкновенная выразительность человека в фильме «Летят журавли», так же как впечатляемость массовых сцен, передающих атмосферу времени, одинаково раскрывают истину страстей молодой героини, драма которой связана с жизнью миллионов.

После картины заговорили о «субъективной камере» Урусевского. Сколько подражателей сразу появилось у него, сколько перекошенных кадров и кружащихся берез мы потом видели на экране, как будто в этом было дело, как будто сам Урусевский еще совсем недавно не снимал «Кавалера Золотой Звезды» спокойно, объективно и бесстрастно. Его камера стала эмоциональной, субъективной, когда должна была разглядеть именно Веронику.

Открытие этого характера принадлежит прежде всего драматургу В. Розову — сценарий для Калатозова он написал по своей пьесе «Вечно живые». И все-таки именно на экране характер обнаружил свой истинный масштаб.

Решающим условием успеха оказался выбор на эту роль актрисы Татьяны Самойловой.

Здесь мы должны воздать должное режиссеру — он решился поручить роль Вероники актрисе, которая была, по существу, до тех пор неизвестна (Самойлова сыграла только небольшую роль в едва замеченной картине) и которая, казалось бы, менее всего подходила для этого. Но именно так движется искусство — оно способно дать нам то, чего мы не ждем. По самой природе своей оно имеет право на непредвиденное. Предчувствие не обмануло режиссера. В Самойловой есть так называемая фотогеничность; она обладает даром не играть, а быть. По существу, и ее и Веронику мы увидели слитно, нераздельно. Лицо Вероники с таким единственным, с таким неповторимым выраже-

нием глаз — это лицо Самойловой. Актриса настолько не «играла» в прежнем значении этого слова, что многим она казалась лишь великолепной натурщицей для Урусевского. Нет, как раз манера Урусевского требует от натуры внутреннего содержания. Оно значительно в Самойловой. Мы не сомневаемся в глубине переживаний ее Вероники; истинны и нежное чувство ее и жестокое раскаяние, которое ей суждено было пережить. Потрясение обнаружило в ней неистребимую человечность героини трагедии.

Сам факт появления этой актрисы казался нам тогда симптоматичным, настолько она выражала эстетическую программу картины, которая в конце концов отвечает на извечный вопрос, волнующий искусство: «Для чего мы живем?»

Обратите внимание, что эти слова вложены в уста персонажа, который еще недавно просто не мог быть изображен на экране с сочувствием. В годы войны, которые изображены в фильме, стихи Константина Симонова «Жди меня» воспринимались миллионами людей как кредо, как нравственная программа бытия. Симонов тогда же в «Открытом письме» женщине, нарушившей священный обет, писал:

Примите же от нас
Презренье наше на прощанье.
Неуважающие вас
Покойного однополчане.

Теперь же мы смотрели фильм, в котором героиня изменила своему любимому, фронтовику. Именно здесь возникли споры. И можно понять зрителей, критиковавших картину, коль скоро им казалось, что она противостоит морали, выраженной в ставших всенародно известными стихах, что симоновские стихи воспевали верность, а фильм «Летят журавли» возвеличивает неверную женщину. Тем не менее между стихами «Жди меня» и фильмом «Летят журавли» не только нет противоречия, между ними есть нравственная преемственность.

И стихи Симонова и фильм Калатозова — это одинаково произведения о верности*. Только в первом случае тема эта передана средствами лирики, и она выражает чувства непосредственно. Авторы фильма приводят нас к тому же состоянию через драму, через трагическую ситуацию. Роман Толстого «Воскресение» был произведением о нравственности народа, потому что великий писатель в грехопадении Катюши как раз и увидел, по выражению Чернышевского, «противоположное содержание». Вероника — героиня фильма не потому, что изменила, а потому, как пережила случившееся. В ее драме преломилась трагедия войны, разорвавшая привычные связи, которые потом обретались ценой невероятных усилий миллионов людей, переживших этот исторический катаклизм.

В картине бои не изображены, мы лишь однажды видим Бориса, пробивающегося из окружения. Но и в этой ситуации он показан прежде всего через свое отношение к Веронике: ударом валит он в грязь своего напарника, посмевшего оскорбить девушку некрасивым намеком. А через несколько минут они пойдут вместе в разведку, тот солдат будет ранен, и Борис будет тащить его на себе, пока сам не будет убит.

Тема верности приобретает в Борисе новую глубину. В нем живет достоинство поколения, которое оказалось главной силой в борьбе с фашизмом. Именно такие доходили до Берлина, если не были убиты раньше под Смоленском или Сталинградом. Мужество Бориса для нас вне сомнений, но сам он не любил высокопарных выражений. Он не любил слов. Он скрыл от близких, что уходит на фронт добровольцем, он щадил их.

Артист Алексей Баталов так же хорошо понимает и чувствует своего Бориса, как Самойлова — Веронику. Только в этой картине он не был для нас таким же неожиданным: к образу Бориса он шел уже в картинах «Большая семья» и «Дело Румянцева». Но артист не повторялся в

*Прав был критик Р. Юренев, назвав свою рецензию на фильм — «Верность» (см. «Искусство кино», 1957, № 12).

«Журавлях»: он развивал свою тему, с которой пришел в кино. Артист сохраняет возвышенное чувство в своем герое, оберегая его иронией, а также простотою выражения. Не случайно его Борис оказался близким молодежи пятидесятых годов.

Совершенно оригинальная по исполнению картина «Летят журавли» тем не менее не стала неким исключением в трактовке войны. Наряду с картинами, которые вышли позже, следует вспомнить и появившийся в один год с «Журавлями» фильм «Дом, в котором я живу».

Эти произведения составили новый рубеж, к которому ранее уже подступали «Молодая гвардия», «Бессмертный гарнизон», «Солдаты». Когда эти картины вышли на экран, мы увидели, что в известных теперь всему миру Краснодоне, Бресте, окопах Сталинграда легендарные подвиги совершали обыкновенные советские люди.

В «Журавлях» уже само место — неприметный перелесок, где погиб Борис, — безымянно, и тыловой городок, где в госпитале работает Вероника, тоже безымянен. Авторы сказали миру, что вся Россия воевала, и потому ее нельзя было победить.

Страна, потерявшая миллионы людей, заявила о ценности каждого отдельного человека, рассказала о редком даре любви. Это поразило особенно после фильмов, в которых любовь перестала быть таинством, а неверность — драмой.

Мировой успех фильма не мешает нам видеть его слабости — они сегодня тоже поучительны: борясь с риторикой, картина иногда сама оказывается в ее власти, и это мы чувствуем в финале, когда Вероника в белом платье раздает цветы бойцам, вернувшимся в сиянии орденов и медалей. Стиль картины нарушает и сцена насилия, происходящая под вой бомбежки и фортепьянный концерт. Конечно, это слишком красиво для произведения, где страдания героев неподдельны.

Истинный пафос побеждает в других, более существенных моментах: в изображении смерти Бориса, в стремительном беге Вероники навстречу поезду, когда от смерти ее спасает ребенок, ради которого она остается жить, и, наконец, в знаменитой сцене проводов фронтовиков, многократно описанной критикой.

Эта массовая сцена возвышенна и трагична. Трагична потому, что людской поток навсегда отделил Бориса от Вероники, предопределив ее драму и трагический характер ее вины. Она и мудра, потому что мы видим, как из этой массы многоликого человеческого горя вместе с колонной фронтовиков формируется воля.

Ключ к картине — ее пролог. На рассвете Вероника и Борис видят над собой косяк журавлей. И вдруг неожиданно мы видим самих героев прижатыми к земле как бы с высоты полета птиц.

В картине великое и простое не теряют друг друга из вида.

В конце снова летят журавли, Вероника одна, птицы пролетают над ней, и это дает нам новое ощущение жизни.

Истина характера героини проявилась через противоположность ситуации. И в этом смысл трагической коллизии, в которой испытывает своего героя художник: познав пределы человеческих сил героя, художник утверждает в нем свой нравственный идеал.

Цель героя и пределы его свободы

Все теории драмы являются, в конце концов, той или иной трактовкой взаимодействия героя и обстоятельств.

Постигая тот или иной тип человека, ища мотивы, заставляющие его действовать именно так, а не иначе, художник неизбежно раскрывает обстоятельства, формирующие этот характер, раскрывает природу человеческих взаимоотношений.

Маркс показал в «Капитале», как кустари-ремесленники, посаженные капиталистом под крышу одной фабрики, неизбежно превращаются в пролетариев. Изучая вопросы производства, ученый открыл,

что капиталист сам себе готовит могильщика и что этот процесс, даже осознавая его, капиталист предотвратить не может.

В социалистическом обществе отношения между людьми формируются осознанно, однако это не освобождает человека от драм, пусть и новых по своей природе, ибо, будучи осознанной, необходимость все-таки остается.

Богатую пищу для размышлений по этому поводу дал нам «Председатель» Ю. Нагибина и А. Салтыкова — и сам фильм, и споры, возникшие вокруг его героя Егора Трубникова, роль которого с такой страстью исполнил Михаил Ульянов.

Трубников потерял на войне руку, устал и теперь имел право жить легче. Но послевоенный мир был неустроен, и это касалось его лично. Картина развивает традиции кино тридцатых годов, когда активно действующий характер оказался в центре внимания. В то же время в ее содержании есть принципиальные открытия. В историко-революционных картинах и в произведениях о классовых боях противники стояли по разные стороны баррикад, их антагонизм был обнажен и отчетлив. В «Председателе» нет классовой борьбы, нет диверсий и шпионов (действиям которых за последнее время наш экран уделяет иногда внимание за счет тем, отражающих трудный нравственный поиск миллионов), конфликты ограничены интересами колхозников одной артели, одной семьи (незабываема сцена столкновения на покосе Егора и Семена Трубниковых). Но эта картина дышит тем же революционным пафосом, она открывает природу противоречий современной жизни. Но даже не решив в фильме поставленную проблему, она привлекла к ее обсуждению миллионы зрителей, которые в спорах по-своему развязывали изображенную коллизию.

О Трубникове спорили, словно это была живая личность. Объектом критики были методы, которыми герой возрождал колхоз на выжженной войной земле. Трубникова критиковали за волюнтаризм, за грубость в обращении с людьми.

Любопытное дело: в герое фильма «Знакомьтесь, Балуев!» все было правильно, но он не увлек нас, его правильность была мертвой.

Балуев (мы говорим о фильме, не о повести) наделен всеми добродетелями, какими только может обладать человек. Он выдержан: во время катастрофы, которая едва не свела на нет усилия многих месяцев и произошла по нерасторопности молодого экскаваторщика, он не выходит из себя, не расстраивается, а лишь умиленно смотрит на этого хорошего парня. Он нравствен: девушка вдруг объяснилась ему в любви, и что же — ни один мускул не дрогнул на его лице: ведь он женат. Жена его живет в Москве, изучает французский, он любит ее, но даже после окончания стройки не торопится к ней, а сразу собирается на новый объект, будучи, конечно, уверен, что жена, кроме французского, ничем более интересоваться не может. Все человеческие тревоги Балуеву в фильме чужды.

Балуев безжизнен не потому что хорош, а потому что быть хорошим ему ничего не стоит.

Проходя мимо истинных конфликтов в главном действии, картина, как это часто бывает, драматизирует периферийные моменты в жизни героев. В «Балуеве» одна из девушек пытается утопиться — выяснилось, что она родилась от немца во время войны, об этом узнал жених и бросил ее. Конечно, это может быть мотивом серьезной драмы. Но стоит обратить внимание, как аналогичная ситуация изображена в «Председателе». Брат героя, Семен, играет на балалайке, под аккомпанемент ее пляшет мальчонка — он родился у его жены от немца во время оккупации; конечно, это трагично в сложной и без того судьбе Семена, но он несет горе в себе и вместе со своими детьми растит мальчишку, который ни в чем не виноват. И эта сцена характерна для «Председателя», «неправильный» герой которого, Трубников, вызвал не только споры, но и симпатию зрителей. Они чувствовали, что Трубников «непра-

вилен» лишь с точки зрения шаблонного «здравого смысла».

Эта проблема всегда возникает в искусстве, как только оно обращается к герою, который перестает считать нормальной ситуацию и пытается ее изменить.

«Неправильными», даже «ненормальными» были, с точки зрения здравого смысла, Чацкий и Лир.

Здравый смысл помогает человеку помнить о своих силах, расходовать норму, чтобы сохранить себя. Герой тот, кто может забыть себя для других. Таким был Губанов. Таким был Чапаев — он помчался навстречу каппелевцам и повернул ход сражения.

Трубников относится как раз к такому типу людей, который одним социологическим анализом не прояснить. Об этом свидетельствует, к примеру, статья А. Янова*. Он рассмотрел характер Трубникова именно как явление социальное. Наблюдения Янова помогают глубже понять обстоятельства, в которых закономерно возник такой характер. Но даже в такой тонкой статье мы чувствуем опасность односторонности социологического исследования художественного образа. Янову удается обнажить лишь негативные стороны Трубникова. Сделай Янов еще один шаг, и он окажется в сфере вульгарной социологии. Он не делает этого шага, но подводит к нему других, когда на основании своих наблюдений приходит к выводу: «Егор Трубников — ... уж никак не кандидат на должность положительного героя в литературе социалистического реализма». Здесь автор полностью уравнивает картину с самой действительностью. Но искусство не нуждается, чтобы мы его принимали за действительность.

К сожалению, однако, с таким подходом приходится считаться. Так, в одной из опросных анкет, распространенной среди миллионов зрителей, был предложен вопрос: «Правильно ли поступил Трубников, не разрешив двум молодым людям уехать из колхоза учиться в город?» Постановка вопроса игнорирует фильм как произведение искусства, ибо рассматривает его как инструкцию по хорошему поведению. Решимся ли мы к читателям «Отелло» Шекспира обратиться с вопросом: «Правильно ли поступил Отелло, задушив Дездемону?»

Неправильные поступки Трубникова «правильны» с точки зрения э т о г о характера, но для того чтобы понять это, мало социологического анализа его ошибок, надо верно найти исходную точку в трактовке образа, в частности — в трактовке актерской, которая здесь не менее важна, чем в «Коммунисте» или в «Журавлях».

Трубников человечен в том значении, в каком мы осознаем истинные его побуждения и цель, к которой он стремился. Людям с ним было трудно, но ведь больше всего он не щадил самого себя. То, с чем он борется и что мешает ему строить новую жизнь, в какой-то мере сидит и в нем самом. Он и новый человек и старый человек. Здесь кроется жизненность и неповторимость этого характера.

Убедительность свою Трубников утрачивает в финале картины, когда вдруг сказочно переменилась жизнь, конфликты как будто решились сами собой и герой успокоился. История Трубникова драматична, и в конце концов по законам высокой драмы, конечно, необходимо просветление, или, как древние говорили, «очищение». Но авторы достигли этого самым простым способом: отделив героя от обстоятельств. Характер же требовал развязки столь же мужественной и бесстрашной, как само развитие действия. У таких людей, как Трубников, будущее столь же сложно и противоречиво, как и прошлое.

Проблема финала — важная проблема не только в эстетическом плане, но и в социальном. В том и дело, что финал это не только итог, но и всегда перспектива, историческая, социальная, общественная.

Слабость «Председателя» не в том, что там все хорошо кончилось. В конце концов,

---

* А. Я н о в. Положительный герой или Дон-Кихот? — «Вопросы литературы», 1966, № 8.

все финалы и в трагедиях счастливые, но в высшем смысле этого слова, ибо в момент катарсиса мы постигаем истину, ради которой жил герой, и эстетическое переживание, называемое «очищением подобных аффектов», внушает нам чувство радости. Этого чувства нам не внушает финал «Председателя», потому что Трубников утратил живую связь с реальностью. Теперь у него одна функция — своим авторитетом освящать общие тезисы и положения. Причиной тому, говорят, робость авторов, которые в финале спешат загнать в бутылку дух, выпущенный вначале. Дело здесь, однако, в другом, более существенном. В «Председателе» оказались в противоречии современное содержание и форма кинороманa 30-х годов, в котором органично разрешались глобальные, как правило, антагонистические конфликты. Чрезмерно полагаясь на повествовательность, авторы складывают картину из эпизодов, каждый из которых имеет свою внутренне завершенную структуру.

В этом смысле сегодня драматургическая форма кажется более перспективной.

Современная драматургия стала мобильнее, она смелее дробит жизнь, органичнее сцепляет ее звенья, иными словами, художник активнее распоряжается материалом. Отсюда возможность свободнее проникнуть в сознание героя и показать его во всей полноте в момент изменившихся обстоятельств в финале.

Финал всего лишь конец произведения, но не конец мира. Истинные развязки чреваты завязками новых драм. В финале обнаруживается связь изображенного с будущим, но показано это может быть различно.

Поэтика советского, ставшего классикой кино, сформировалась на изображении ситуации смены старого, буржуазного мира миром новым, социалистическим путем революции. Финалы этих картин звучали как победоносное разрешение глобальных, всемирно-исторических конфликтов.

Картина «Ленин в Октябре» завершается выходом Ленина на трибуну, с которой он провозгласил: «Товарищи, рабоче-крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась!» Эти слова содержат не только политический пафос, они волнуют, как финал симфонии, как выход к свободе, который для слушателей всегда необходим. Так завершалась и эпопея «Мы из Кронштадта». Слова: «А ну, кто хочет Петрограда?» — также волновали нас и также были необходимы, они бросались в зал в момент, когда мы должны были ощутить ставшую реальностью победу нового мира.

Сегодняшнее искусство ту же самую ситуацию разрешает с ощущением пройденного после великого переворота исторического пути. В фильме «Шестое июля» авторы показывают в финале Ленина не в минуту торжества и апофеоза, мы видим и запоминаем героя в минуту тишины и раздумья, когда после победы открылась новая даль, когда наступает еще невиданное, самое интересное и, может быть, самое трудное.

И в фильме «Никто не хотел умирать» и в фильме «Первый учитель» финал является только переломом, переходом к чему-то новому.

К такому финалу, к такой развязке не подойти традиционным развитием действия. Необходимо искать новые приемы, смысл которых иногда превратно истолковывают как покушение на опыт наших классиков, а дело как раз состоит в обратном: в желании не дать традициям закостенеть, продолжить их в жизни, в сегодняшних картинах. Новые поиски связаны не с утратой интереса к проблемам истории, напротив, они движимы жаждой понять историзм человеческих поступков, жаждой проникнуть не только в макро-, но и в микромир. Диалектика связи этих сфер жизни — предмет поисков современного мирового кино.

Советское кино не только открывает для себя новые возможности в трактовке современной жизни, но и обнаруживает новые подходы к изображению истории и ее

переломного момента — революции, подходы часто совершенно различные и тем не менее в равной степени плодотворные.

●

Разными путями приходит художник к утверждению своего идеала. В этой статье мы рассмотрели подходы к изображению героя, которого принято называть положительным. Художник не способен «сочинить» такого героя, если его нет в самой действительности. Но действительность никогда не дает его «готовым».

«Разгадка поэзией» — этими толстовскими словами С. Юткевич определил свой метод художественного познания средствами кино характер Ленина. Довженко жил предчувствиями встречи со своим историческим героем Щорсом: в записных книжках режиссера мы встречаем монологи Щорса, написанные задолго до этой встречи. В конце концов, здесь мера наших поражений и побед. Стремление взять героя «готовым» всегда бесплодно, именно в таких случаях картины оказываются художественными иллюстрациями известных истин. Бесстрашно проникая в человека, кино открывает и себя, то есть осознает себя как искусство.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

РЕЖИССЕР ИГОРЬ ТАЛАНКИН закончил постановку широкоформатного художественного фильма «Чайковский».

В этом интервью И. Таланкин делится мыслями о задачах, которые ставил перед собой в картине:

— Делать картину по сложившимся рецептам биографического фильма я не хотел. Главная задача состояла в том, чтобы доступными кинематографу средствами попытаться проникнуть в творческую лабораторию великого композитора, раскрыть его внутренний мир. Задача состояла в том, чтобы понять духовный мир Чайковского.

Творческий процесс непрерывен, и рождение произведения — тайна. Разве обязательно веселая музыка сочиняется композитором в минуты радости, а печальная — в грусти? Я хотел показать, какие события и чувства лежат за музыкой, порывы, устремления, движения души. Для этого весь фильм мы пытались выстроить, как музыкальное произведение, чтобы музыка стала частью его драматургии.

Меня интересует процесс творчества как выражение внутренней сущности человека. В этом смысле «Чайковский» — продолжение «Дневных звезд». Оба посвящены проблеме творчества, проблеме художника. Я пытаюсь анализировать корни творчества для того, чтобы понять человеческую сущность. «Дневные звезды» — это анализ становления и проявления художника В «Чайковском» эта задача усложнилась многократно, потому что здесь речь идет о зрелости художника, а художник этот — гений.

Жизнь Чайковского не богата внешними событиями, «сюжетными поворотами». Ничего внешне занимательного нет в его биографии. И драматургию и конфликты нужно было искать в напряженнейшей духовной жизни Чайковского находящей выражение в его творениях.

Цена музыки большого художника, которая доставляет людям столько наслаждения, — это всегда муки, кровь, боль и смысл всей жизни замечательного композитора.

Проблема творчества — далеко не только профессиональная проблема искусства. Чем быстрее человечество излечивает социальные язвы, тем острее встает перед людьми проблема потребительского и творческого отношения к бытию, творческого начала как наиболее яркого выражения сущности человека. В последнее время к этой проблеме возник колоссальный интерес — ей посвящены не только исследования, но и романы, пьесы, фильмы, она начинает волновать всех. Жизнь большого художника — всегда высокий человеческий, нравственный подвиг. Извлечь из него уроки всегда современно.

Портреты

З. Владимирова

Цельность

До Егора Трубникова в «Председателе» — работе такого же значения для актера, как Максим для Бориса Чиркова или Чапаев для Бориса Бабочкина,— Михаил Ульянов сыграл в кино около полутора десятков ролей. После Трубникова в кинобиографию актера вошел, собственно, лишь Дмитрий Карамазов. Слишком, видимо, глубокий след оставил Трубников в душе Ульянова, чтобы возвращаться вспять, к ролям не такой силы правды, не такого серьезного жизненного обобщения. Даже если бы Трубников оказался единственной ролью Ульянова, его долг художника можно было бы считать выполненным.

Чтобы так сыграть Трубникова, нужно было самому исходить болью за разоренную послевоенную деревню, испытывать жгучую тревогу за ее судьбу. Нужно было обладать той же отзывчивостью на чужое горе. Так же мечтать. С тем же неистовством осуществлять задуманное.

Когда Ульянов учился в театральной школе, его готовили к ролям широкого профиля — вахтанговцы ценят характерность, а на типажность особых надежд не возлагают. В школе, наряду с Нилом в «Мещанах», Саней Григорьевым в каверинских «Двух капитанах», он пробовал свои силы в Петруччо и Ричарде III (на последнего Ульянов «заглядывается» до сей поры). Но непреложность



Михаил Ульянов.

«положительной фактуры» актера, его естественное самочувствие в образах современника надежно закрепили за ним амплуа социального героя.

Не успел Ульянов ступить на сценические подмостки (это было в 1950 году),

как к нему тотчас же перешли роли Кирова в «Крепости на Волге» Г. Кремлева (после народного артиста М. Державина — к вчерашнему выпускнику школы) и Кирилла Извекова в дилогии К. Федина. Репертуар актера складывался прежде всего из таких работ, как комсомольский вожак Белоус в «Городе на заре», Сергей Серегин в «Иркутской истории», Константин Гулевой в «Конармии», Павел в «Виринее», Виктор в «Варшавской мелодии»... Конечно, встречались и роли другого плана, но стратегия театра по отношению к Ульянову оставалась неизменной. Так же и в кино: Ульянова на экране зритель привык видеть в положительном качестве — комсомольцы гражданской войны, солдаты и офицеры войны Отечественной, секретари райкомов, геологи, строители, инженеры, колхозники...

Обычно актеры жалуются, когда их данные эксплуатируют с такой настойчивостью. Жалуется порой и Ульянов — и ему трудно бывает совладать с «двойниками», развести их на дистанцию характеров; но жалуется, так сказать, под сурдинку. Ибо сильнее, чем боязнь повториться и естественный для актера интерес к новым типам, говорит в нем глубокое внутреннее тяготение как раз к такого рода ролям, которые он любит, в которых чувствует себя «дома».

Не часто встречаются в нашем искусстве художники такого ясного творческого предназначения, такой сильной гражданской ноты, такой живой связи с современными думами и чаяниями. И если обратиться к вахтанговской традиции, то Ульянов связан и с той ее ветвью, на которой располагается затейливо-праздничная «Турандот» (недаром он так успешно сыграл в возобновленном спектакле начальника стражи Бригеллу), но, конечно же, в первую очередь принадлежит тому направлению искусства вахтанговцев, что взрастило Щукина, напитало революционной новью «Виринею» и «Разлом», вызвало к жизни строгую поступь советских спектаклей первых лет.

Даже будучи мало знакомым с Ульяновым, ощущаешь в нем — человеке — те свойства души, которыми он одаряет своих героев. Те же доброжелательство, открытость, уважение к чужому достоинству. И таким же он кажется демократичным, доступным (его герои, как правило, рядовые: личность значительная, а должность — какая придется). И его «высший чин» художника заключается прежде всего в том, что в своем творчестве он как бы чувствует себя ответственным не за искусство только, но за судьбу своего народа, его будущее, за чистоту всего, что воплощается нами в жизнь.

Ульянов защищает круг идей, ему близких, отстаивает нравственный комплекс, который, как ему кажется, отвечает духу нашего времени. И за каждым образом проглядывает его собственное лицо, лицо человека, отлично знающего, как распрямляет, воспитывает людей сила положительного примера.

Несколько лет назад, говоря о лучших западных фильмах, Ульянов сетовал, что «не встретил в них героя, который был бы преисполнен благодарности к жизни за то, что она была, за то, что она есть и будет, элементарной благодарности, которой она заслуживает, несмотря ни на какие освенцимы. Благодарности за то, что при всей неподатливости ее можно все-таки лепить и ковать, можно переделывать, а значит каждый, даже самый скромный человек может быть ее творцом».

За этим укором зарубежным художникам стоит программа. Позитивное кредо самого Ульянова.

Вероятно, потому он так затрачивается в каждой новой роли. Потому он стал словно бы старше после Трубникова. Невольно спрашиваешь себя: как могло человеческое сердце выдержать это адское напряжение, как справился — то ли Трубников, то ли Ульянов — со своею воистину геркулесовой ношей!

●

Часто говорят, что герои Ульянова — люди действия, что их пафос — это пафос борьбы. Что они непримиримы, воинственны, наступательны, бескомпромиссны.

Это правильно, но не все здесь сказано.

Да, они действенны, активны (хотя порой это активность мысли): Колыванов, Каширин, Рассохин, Кайтанов, Бахирев, Сергей Серегин, Белоус; о Трубникове и говорить нечего — это сгусток энергии, волевой и стремительной. Но для Ульянова важнее психологическая подоплека событий. Все дело в цели, к которой стремятся его герои и которая требует от них действенного натиска, сопротивления, борьбы. Дело в том, ради чего они расходуют себя без остатка, рискуют всем, что им дорого.

Трубников бьется за восстановление колхоза не как председатель по призванию и даже не потому, что «колхозник должен жрать», как он говорит, а потому, что ему страстно хочется вернуть людям веру, восстановить здесь, в Конькове, «идею колхоза» во всей ее первоначальной силе.

В начале фильма Трубников бродит по запустелым полям, удрученно вглядывается в «коровий Освенцим», ожесточенно пинает ногой ржавую рухлядь, заменяющую инвентарь, и перед его внутренним взором встает завтрашнее Коньково, где ничего этого не будет, а будет жизнь здоровая и нормальная («златые горы» Трубникову не мерещатся). Трубников приехал с ясным замыслом, с упорным желанием доказать, что разруха и бесхозяйственность не вечны, что все может быть подвластно человеку, если только он — человек с верой и волей. И, чтобы сбылось задуманное, он будет уговаривать, кричать на маловеров, подбирать ключи к упрямым и неподатливым, воздействовать личным примером, отбиваться от не в меру ретивых начальников, добираться до всякой малости, от которой зависит успех. И в лю-



«Они были первыми» (1956). Колыванов

тую, до потери образа человеческого, драку с братом Семеном вступает не потому, что так жаль ему клочка колхозного сена, а потому, что Семен демонстрирует в этот момент неверие в дело, подрывает идею, которой Егор отдает себя.

То, чего удалось добиться, — не только в закромах, в хлевах у колхозников. Это и лес рук, поднятых за Трубникова на колхозном собрании, это недвусмысленно изъявленная воля людей, вчера еще инертных и равнодушных, а ныне голосующих за тот идеал жизни, который видится их председателю. Духовный рост людей, поверивших Трубникову, важнее примет достигнутого благосостояния. Во всяком случае, для Трубникова — Ульянова. Об этом говорят слезы героя, которых он стыдится и которые утирает засаленной, видавшей виды кепкой.

И для ульяновского Бахирева происходящее на заводе — не просто техническая революция. Бахирев «стенка на стенку» идет на Вальгана не только потому, что тот технически «отсталый директор», а потому, что Вальган — это очковтирательство, приписки «для пользы дела», а для него, Бахирева, наше будущее связано с правдой сверху донизу, без исключений и оговорок.

И рядовой революции Колыванов («Они были первыми») не просто проводит всевобуч и показывает будущим красноармейцам приемы штыковой атаки. Он видит свою задачу в том, чтобы политически «строить в ряды» эту буйную, пеструю, разноликую молодежь, превращать детей улицы в таких же, как он, Колыванов, сознательных бойцов. И любовь Сергея Серегина к Вальке («Иркутская история») — это и стремление, чтобы вчерашняя «дешевка» стала жить достойно, ощутила в себе человека.

Даже Дмитрий Карамазов (если позволено будет в данном контексте «присовокупить» его к современным героям Ульянова) напряженно вглядывается в лица свидетелей на суде не потому, что ждет от кого-то из них спасения (спасения Митя не ждет ниоткуда), а потому, что очень важно ему понять, кто есть кто и какими побуждениями движим в своих показаниях. Важно для Митиной праведной жизни, которая только теперь начинается.

А вот герой спектакля «Варшавская мелодия», преуспевая внешне, морально деградирует; несостоявшаяся, отданная без борьбы любовь (хотя и почвы не было такой, чтоб за нее бороться) производит в душе его действие опустошительное. Счастливчик Виктор, Виктор-победитель остался пустоцветом, не состоялся как человек. Ульянов говорит об этом полным голосом — с такими потерями он не мирится. Но Виктора своего он осуждает, жалея, и осложняет его существование сознанием непоправимости того, что с ним случилось (тягостный груз чего-то невидимого на скорбно опущенных плечах, потухший взгляд, тусклые ноты в голосе, когда он, Виктор, рассказывает о своих успехах в жизни). Наряду с Сергеем Серегиным Виктор принадлежит к числу любимых театральных ролей актера: проблематика образа его захватывает.

Итак, бороться нужно, иначе — крах души. И ульяновские герои страстно борются за то, что составляет смысл и пафос их бытия. За справедливую идею. Но не с личным врагом, нет: не существенна, если даже и есть, личная неприязнь в отношении Трубникова к Семену, Бахирева к Вальгану, коммуниста Якова Лаптева — к Булычову, русского солдата Ивана Тарабанова — к царю (сказка Маршака «Горя бояться — счастья не видать»). Напротив, Трубников все время ищет способа достучаться до сердца брата, а новый директор завода Бахирев провожает смещенного с должности соперника со сложным чувством удовлетворения и досады. Тех, кто мешает, нужно убрать; но лучше бы — уговорить, раскрыть глаза этим заблудившимся людям, вернуть их делу, кото-



«Дом, в котором я живу» (1957). Каширин

рому они нужны и без которого они — ничто.

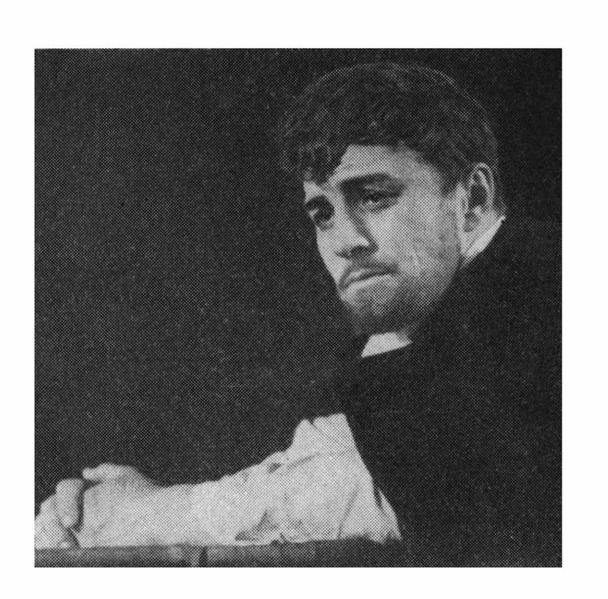
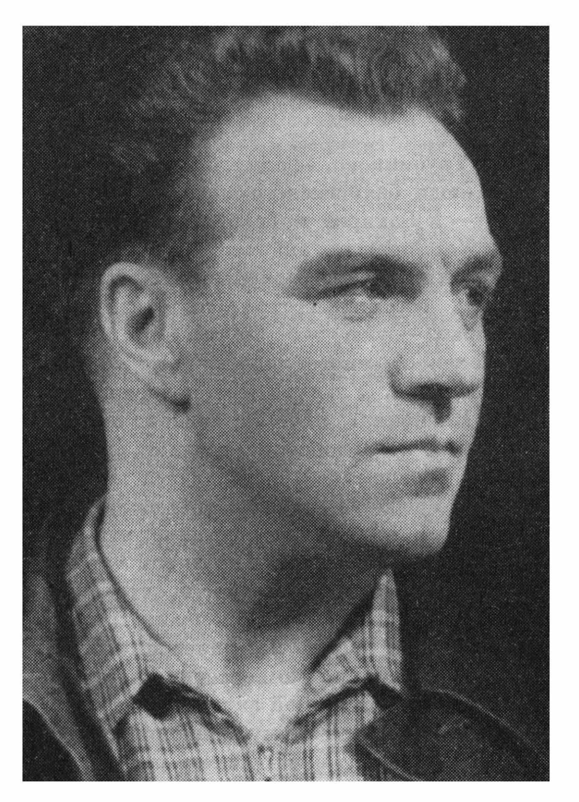
Это́ неверно (а у нас так писали), будто герой Ульянова мятежен и ищет бури. Он не бури ищет, а мира, лада. Но что же делать, если мир на земле не воцарится сам по себе и нужно преодолевать дурную волю тех, кто этого лада не хочет и ему противостоит.

●

Применительно к Ульянову можно говорить о такой ответственной категории, как историзм мышления. И ярче всего эта его особенность проступает при сопоставлении двух образов (главных в кинобиографии артиста) — Трубникова и Бахирева.

«Битва в пути» вышла на экран в 1961 году, «Председатель» — в 1965 году. В кино, таким образом, Бахирев предшествовал Трубникову, хотя в истории страны было как раз наоборот: общественный тип, воплотившийся в образе Трубникова, сформировался раньше, чем люди бахиревского склада. Но оба они — и Бахирев и Трубников — сыграны Ульяновым так, что их можно понять лишь в строго очерченных исторических обстоятельствах, за пределами которых — уже все другое.

Конечно, многое здесь было задано сценариями. Ульянов мог почерпнуть у Ю. Нагибина, что Трубников вызван к жизни послевоенной разрухой, неурожаем, бескормицей, когда перед людьми стояла проблема хлеба насущного, а село вернулось к прадедовой технике; это был момент, когда личный энтузиазм человека, движимого верой в то, что иная жизнь возможна, имел значение чрезвычайное. Да, актер мог почерпнуть все это у Нагибина, но взрастить характер героя на взрыхленной автором почве уже предстояло ему самому. Он взял своего Трубникова в таком резком ракурсе, в таких точных приметах времени, какие в сценарии лишь угадывались.

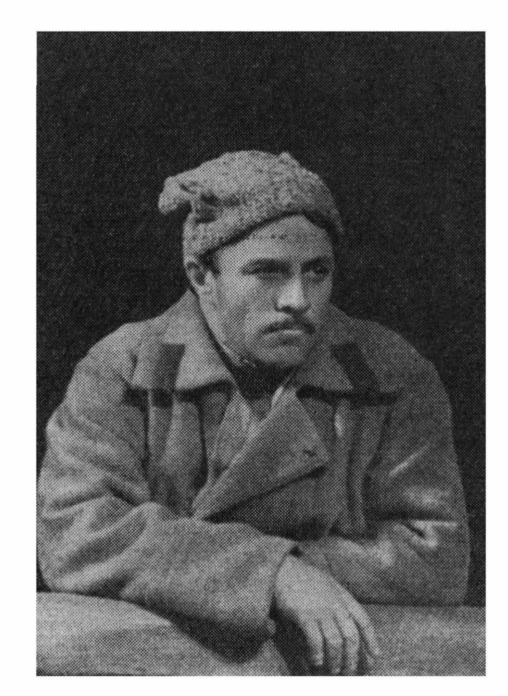



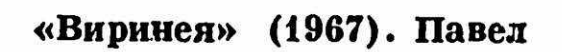

М. Ульянов в спектаклях московского Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова

«Идиот» (1958). Рогожин

«Иркутская история» (1959). Сергей Серегин

«Принцесса Турандот» (1963). Бригелла





«Виринея» (1967). Павел

«Варшавская мелодия» (1967). Виктор



Ульяновский Трубников — вчерашний солдат, словно еще опаленный войной, подвластный ее неумолимой логике. Все предстоящее ему здесь, в Конькове, он ощущает как своего рода боевую операцию: ведь на войне и невозможное делалось возможным. Трубников Ульянова совмещает в себе организованность и партизанщину, мудрость и опрометчивость, умение вести планомерное наступление на отсталость и стремление взять ее штурмом, в лоб, с помощью личного неотступного натиска. Нет, он далеко не идеален, этот Трубников, но невольно думаешь: а выправилось ли бы из беды Коньково, если бы не этот преданный идее, способный все сделать для людей председатель?

И тот же Ульянов сумел понять, что Бахирев принадлежит иной, более близкой к нам исторической полосе, когда так остро было осознано, что невозможно терпеть бескультурье и кустарщину. Не о хлебе насущном шла речь, но о технике атомного века, о радикальных переменах в промышленности, о безупречности советского «знака качества», как теперь говорят. Чтобы этого достичь, одного энтузиазма мало. Рывком, в одиночку задачи не решишь, напротив, с этими-то чертами старого производства Бахирев и борется.

Вот почему он у Ульянова другой — совсем другой, чем Трубников, и другой, чем в сценарии Г. Николаевой и М. Саголовича. Ему свойственны точность и воля, дисциплина мысли, ее высокий полет. И представить себе невозможно, что Бахирев ринется в бой сгоряча, не взвесив всех и всяческих «за» и «против», не оценив всех последствий, из этого вытекающих. Завод и страна, дальнейший технический прогресс и совершенство общества — вот масштаб размышлений Бахирева. Крупный инженер, дальновидный политик, человек с инициативой, с размахом — таким увидел его Ульянов, уклонившись от того налета ординарности, который есть в честном, добром, устоявшем в борьбе, но все же чуть провинциальном Бахиреве романа.

Братья по духу, по нравственным принципам, они в чем-то антиподы, Трубников и Бахирев. «Герой своего часа», как назвали его в одной из рецензий, Трубников, встреться он с Бахиревым в час Бахирева, мог бы стать такой же помехой на его пути, как Вальган, привыкший «жать план» и изматывать людей авралами. Так достоинства Трубникова на другом историческом перегоне оборачиваются недостатками Вальгана.

Очень точное распределение света и тени в зависимости от исторической обстановки, из которой вырастает герой!

●

Про Ульянова тянет сказать, что он актер субъективный, лирический — так много пристрастия отдает своим героям, так несомненно ощущает себя в роли и роль в себе.

Ульянов не любит наклеек, толщинок, сложного грима и прочих средств бутафорского преображения. На сцене, и в особенности на экране, он всегда со своим лицом, узнаваем с первого взгляда и к неузнаваемости не стремится. Но несмотря на то, что отпечаток сильной индивидуальности окрашивает все его образы, Ульянов в каждой новой роли — и он и не он. При внимательном рассмотрении выясняется, что это актер бытовой и характерный едва ли не в той же степени, что и лирический. Когда Ульянову удается роль, он творит в ней человека, убедительного житейски, обладающего особым, только ему присущим нравом, обликом, складом чувств.

Естественно, что в театре, где Ульянов раскрылся всестороннее, дистанция между его героями более значительна. Например, между зычным, шумным простаком Бригеллой и жестоким, злобствующим сутенером Стратосом («Ангела» Севастикоглу). Между расчетливым, себе на уме приказчиком Воротовым («На золотом дне» Мамина-Сибиряка) и импульсив-



«Добровольцы» (1958). Кайтанов

ным, полным неукротимых страстей Рогожиным («Идиот» Достоевского). Между романтиком революции Гуляевым — смельчаком, рубакой, героем — и рассудительным, сдержанным Сергеем Серегиным, земным парнем, склонным видеть вещи такими, каковы они есть.

Но и в кино, где в основном — современники, в основном — положительные герои, в основном — ровесники и соотечественники Ульянова, он и похож на себя и не похож в границах, отпущенных ему сценарием и режиссурой фильма.

Ни тени актерского самолюбования в Трубникове, ни малейшей заботы о том, чтоб герой располагал к себе с первого взгляда. Ульянов играет Трубникова некрасивым, запущенным, сплошь состоящим из острых углов. Лицо — небритое, с обтянутыми скулами, у ворота гимнастерки болтается пуговица, сапоги растоптаны, в грязи доверху, и всего вещей — тощий солдатский мешок на лямке. Неважно, где жить, что есть, на чем спать; для себя Трубникову ничего не надо, да и забывает он есть и спать в своих многотрудных делах, которые не сдвинутся с мертвой точки без его личного «догляда».

Это ведь найдено актером, а не написано в сценарии — мгновенная отзывчивость героя на все, что случается рядом с ним. Яростный нрав у этого Трубникова, молниеносны его реакции, ничем не защищено его сердце от неприятностей, которые случаются каждый день. С телеги, с машины — прыжком, за всяким делом — опрометью, чуть что — за грудки, ко всякой беде — лицом, всякий сложный вопрос — разрубая сразу (вспомним, как уходит он от брата Семена — вещмешок в руки, и прощай родное пристанище;

как летят в кучу вещи, серьги, деньги из комода — это Трубников «раздевает» хатенку Надежды, рассчитываясь с «городской» женой).

Да, он далек от совершенства, этот Трубников. И когда райкомовцы предъявляют ему свой счет — груб, самодурствует, колхозников матом кроет, — им трудно возражать, ибо факты верны, но все в нас тем не менее восстает против подобного обвинения! Потому что суть Трубникова — прекрасная. А все остальное — издержки характера, который потому таким и выработался, что без исступления, срывов, огромных душевных затрат ему не осилить задуманного.

А Бахирев, хотя он чем-то и напоминает Трубникова, так в то же время от него отличается, как это бывает лишь между полярностями.

Трубников народен в прямом, непосредственном смысле слова, он — сам народ, как было сказано в одной из рецензий; по сути своей народен и Бахирев, но он — сугубый интеллигент, каких среди ульяновских героев немного. Трубников — открыт, ясен с первого слова, Бахирев замкнут, скован, застенчив. Трубников решает с маху, Бахирев ищет решение, и это долгий и сам по себе захватывающий процесс.

В фильме «Битва в пути» много крупных планов. Режиссер, пожалуй, злоупотребляет портретной характеристикой героя. У какого-нибудь другого актера это могло обернуться монотонностью, только не у Ульянова. Его Бахирев способен бесконечно держать внимание зрителей своим одухотворенным лицом, глубокими думающими глазами, ощущением чего-то важного, что вынашивает этот человек. И вечная трубка в зубах так же к нему «прирастает», становится приметой характера, как низко, упрямо надвинутая на лоб кепка — приметой характера неистового председателя.

Ни «сибирского тягачка», ни «хохлатого бегемота» нет в фильме. Ульянов уклоняется от многочисленных ссылок автора книги на этот счет. Как уже было сказано, ему важнее сделать очевидной ту истину, что на смену воротилам-администраторам встают во главе производства руководители иного толка — приходят воспитанность, порядочность, высокая культура взаимоотношений с людьми.

Но именно потому, что Бахирев в фильме такой, кажутся случайными, сбивающими логику образа те кадры, когда он — в директорском кабинете, на трибуне партактива, в ЦК — подводит итог своим размышлениям, высказывает точку зрения, уже сложившуюся. Тут у Бахирева, как на грех, появляются вальгановские интонации — начальственные, отрубающие, в которых звенит металл. Это идет от стандартного представления о «командирах производства», тогда как всякий стандарт с именем Бахирева несовместим. И жаль, что актер в этих сценах не нашел иного, бахиревского способа выражения убежденности.

А вот еще один запомнившийся образ Ульянова — геолог Каширин из фильма «Дом, в котором я живу». Образ, не слишком индивидуализированный в сценарии, но дающий актеру возможность «зацепиться» за его милые жизненные черточки, доброжелательство к людям, влюбленность в свою профессию — и сотворить человека, не похожего на других героев Ульянова.

Ни трубниковского напора, ни бахиревского непрестанного поиска; и не мужик этот Каширин и не суперинтеллигент. Он горожанин, человек среднеобразованный, и сущность его — простая, ясная, как бывает при совпадении взгляда на жизнь и самой этой жизни. Ульяновский герой надежен, прочен; привлекает его свободная манера держаться, его разумный подход ко всему окружающему. Такой любит — однажды, профессию выбирает — навеки, долг понимает — единообразно, измены — не понимает вообще. Такой всюду дома — в московской квартире и в палатке геолога.



«Простая история» (1960). Данилов

Это не значит, что ульяновскому Каширину все легко, но перед выбором он не стоит. Горько, что не складываются его отношения с Лидой, что женщина, ему дорогая, отчуждается от него, но нет дилеммы — семья или любимое дело, и после бурного объяснения Каширин засыпает сном праведника, зная, что завтра будет все то же: разлука, дорога, изыскательная партия и образцы пород в рюкзаке. И на войну он уходит буквально с первыми же позывными радио, возвестившими беду: нечего обдумывать, незачем откладывать, вопрос обсуждению не подлежит.

Такие фильмы, как «Председатель», «Битва в пути», «Дом, в котором я живу», как «Живые и мертвые», где Ульянов содержательно, весомо играет эпизод, позволяют говорить об открытии характеров. Но есть, как мы знаем, и другие фильмы, где расчет взят на счастливые данные актера, на его положительную фактуру, на то, что он «сам собой» убедителен в современных ролях. Между тем Ульянов как раз не может справиться с драматургией общих мест и затасканных, расхожих положений; не забудем, что он — актер лирический. Он действительно убеждает «сам собой», и обаяние его всегда при нем, но в этих случаях по экрану бродит, чуть стесняясь себя и потому теряя часть вдохновения, всем нам знакомый актер Ульянов, а не человек из плоти и крови, который один такой, при всем обобщении, заложенном в этом характере.

Фильм «Добровольцы» снимался с благими намерениями. Была надежда прославить, следуя поэме Е. Долматовского, выпестованный жизнью тип первопроходца, правофлангового, человека, который всегда там, где трудно, где решаются судьбы страны и народа. Но



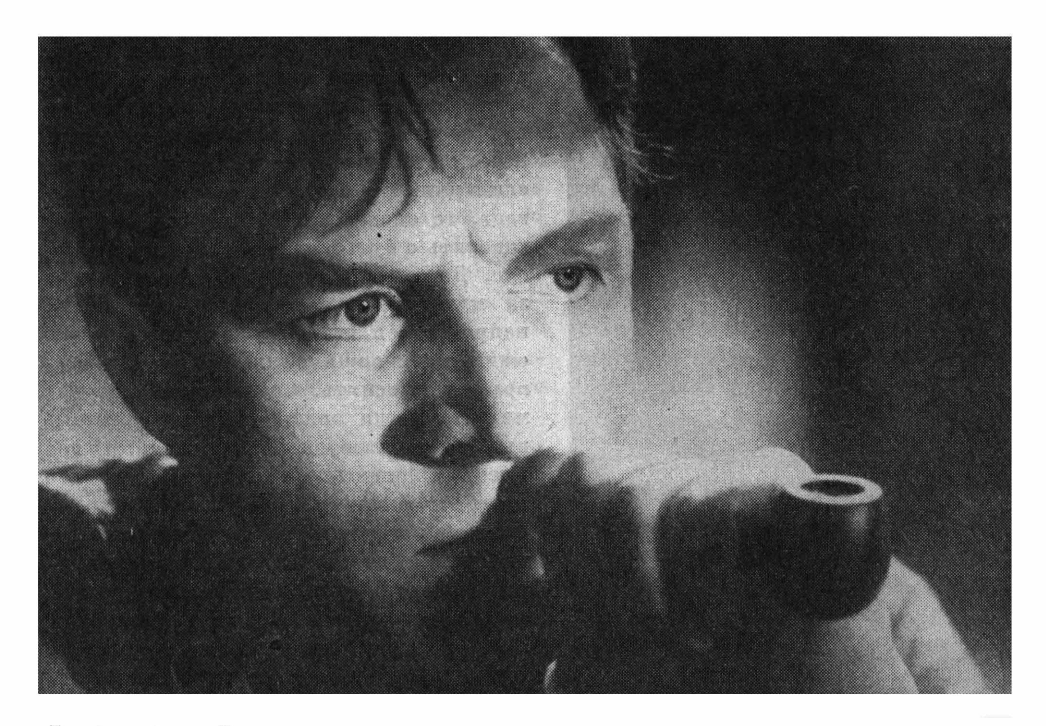
«Битва в пути» (1961). Бахирев

одно дело — поэтическое олицетворение, метафора, и совсем другое — зримый образ, возникающий на экране. Переводя стихи на язык кинопрозы, нужно было, очевидно, осуществить и более сложный перевод поэмы на присущий кино способ художественной типизации. Лишенные биографии, конкретного облика, судьбы, все трое — Кайтанов, Уфимцев и Акишин — стали своего рода аннотациями на поведение «идеального героя» в различных обстоятельствах жизни страны. Редко какой актер может выйти победителем из подобной ситуации. Ульянов — тем более.

Что досталось Кайтанову? Физическое здоровье, комсомольский энтузиазм, сохранившийся до старости, полнота семейного счастья (жена-подруга, сын, подрастая, идет по стопам отца), патриотизм, трудовая доблесть строителя. Но все это выражено хрестоматийно, шаблонно, и таким же безликим выглядит человек.

Вот он, Кайтанов — голый до пояса, ширококостный — играет мускулами перед врачебной комиссией, отбирающей добровольцев на строительство метро. Вот он же в красной бумажной майке начала тридцатых годов, кепка озорно передвинута козырьком назад, белозубая улыбка не сходит с губ. Вот он в воде, заливающей шахту, — в первых рядах сражается со стихией. Ползет в маскировочном халате с винтовкой в руке навстречу невидимым самураям. Поднимает в атаку бойцов — и пламя боя играет на его каске. Постаревший, усатый, уже ветеран, вместе с молодежью прокладывает линию нового метро. Совсем седой, но еще бодрый, едет на самосвале по территории следующей стройки.

Каждый кадр в общих чертах верен времени, но это верность открытки, пла-



«Битва в пути». Бахирев

ката. Сообразить, когда было дело,— легко; узнать что-либо о человеке — почти невозможно.

Конечно, Ульянов и в «Добровольцах» остается Ульяновым. В его Кайтанове нет театральности, декоративности, которые проглядывают в фильме. Актер достоверен почти в каждом кадре, и чистота героя привлекает зрителя. Но это другой ранг искусства, недостойный таланта Ульянова.

Почти в таком же положении оказывается актер в фильме «Простая история». Даже покладистый, терпеливый Ульянов сетовал в своих интервью той поры, что у его героя Данилова нет дела в фильме, что он лицо дежурное. Создается впечатление, что Данилов, он же Ульянов, с завистью поглядывает, встречаясь с ней в общих кадрах, на свою партнершу Потапову, то бишь Н. Мордюкову, у которой, в отличие от него, дело есть, и ее судьба в эскизе предваряет судьбу ульяновского Трубникова. Так — на протяжении всего фильма вплоть до того эпизода, который как раз попал под обстрел критики, считавшей «необоснованным», что любовь Потаповой и Данилова не состоялась.

Известно, что в сценарии Данилов был женат, и это осложняло его отношения с Потаповой. В фильме о семейном положении Данилова не сказано ни слова, и становится вроде бы непонятно, что мешает соединению героев. Однако именно отсутствие «объясняющей» мотивировки позволило Ульянову наполнить эту линию более широким смыслом, связать нерешительность Данилова с его характером.

Хороший человек — секретарь райкома Данилов, но в самом деле «не орел», как говорит про него Потапова. Понравилась ему женщина; он ею любуется,


«Председатель» (1964). Егор Трубников

его к ней тянет, а вот поди ж ты! — не выговаривается проклятое слово, не идет, как ни бьется герой, с языка! Случай сводит их вместе в чьей-то чужой избе; сгущаются сумерки за окном, сельский движок, будто играючи, то зажигает, то снова гасит лампу над столом, говорить о пустяках становится все труднее, Данилов мается, молча корит себя за малодушие, совсем уж решившись, направляется быстрым шагом к полной ожидания женщине, и с полдороги возвращается вспять. А между тем проходит минута, когда признание было возможным, рассеивается очарование; и вот уже райкомовский «газик» деловито зовет пассажиров.

На мой взгляд, это отличный психологический этюд; он словно схвачен скрытой камерой, способной зафиксировать самые затаенные переживания человека. Но они имеют и более общее содержание, эти кадры. Они говорят о душевной скованности секретаря райкома, о том, что за делами, за текучкой он утратил способность чувствовать сильно, стал жертвой неправомерного самоотречения от личного.

Только этот эпизод в фильме, как мне кажется, и достоин Ульянова, актера, способного разгадать тайны души человеческой. Только здесь он делает скачок от типажа к характеру, к неповторимой судьбе.

●

Все, что известно о положительном герое Ульянова — верность долгу, чего бы это ни стоило, высота нравственной позиции, преданность делу, которому он служит, неумение отступать от задуманного, — есть качества цельной личности. Такой герой может искать решение, осуществлять выбор, как Бахирев, но психологическая раздвоенность ему неведома, противоречивых поступков он не совершает, и ум с сердцем у него в постоянном ладу.

Это очень существенно для Ульянова и распространяется и на другие, неполо-

жительные его роли. Он сам производит впечатление человека цельного, и талант его исполнен гармонии, хотя весьма способен к росту и поиску и не знает довольства собой.

Цельность — прекрасное качество, но парадокс в том, что в ряде случаев она и ограничивает актера, кое-что исключая из его многообразных возможностей. Вернее, становится барьером, взять который не так-то легко.

Сказанное относится к Дмитрию Карамазову — последней крупной работе Ульянова в кино.

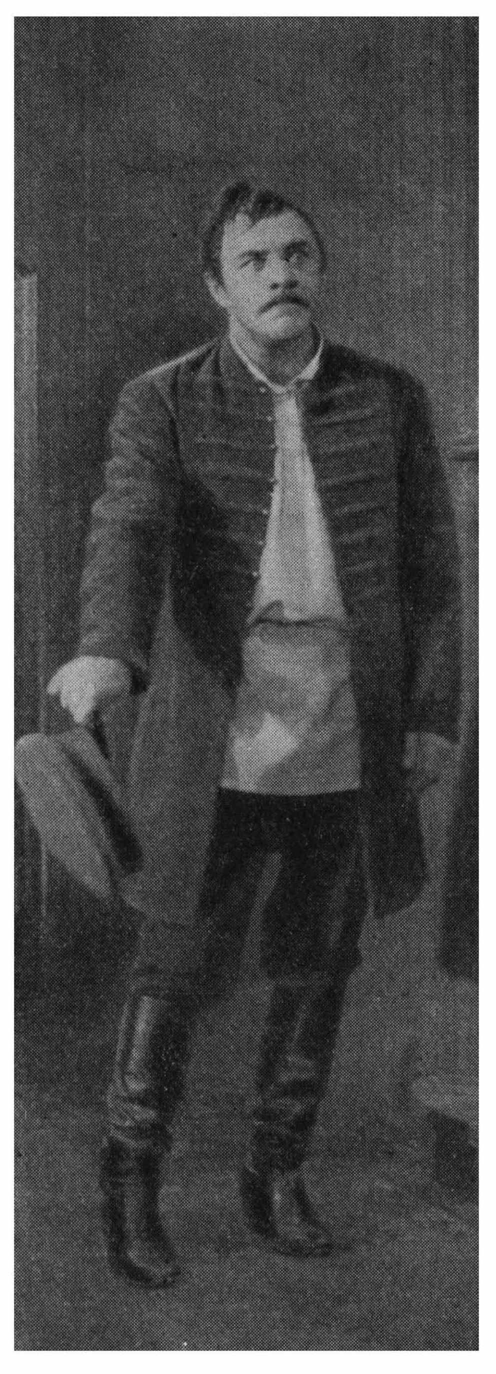
Это странно, но Ульянова тянет к Достоевскому, такому, на мой взгляд, «не его» автору. Может быть, потому и тянет, что, взыскательный художник, он чувствует здесь совсем новую для себя сферу приложения сил, где нельзя опереться на привычное. А может, действует закон, предусматривающий невольное тяготение к чему-то противоположному.

Предшественником Карамазова был Рогожин в вахтанговском спектакле «Идиот» — роль, признанная удачей актера. «Есть подлинная экспрессивность Достоевского в сценическом воплощении Парфена Рогожина артистом Ульяновым,— писал Леонид Гроссман в дни премьеры.— Фанатизм страсти, ширь характера, ревность до преступления». Ульянов увидел в Рогожине натуру очень русскую, в основе здоровую, но подорванную уродством окружающего. Он несет горе и смерть всему, с чем соприкасается, а хотел бы — братства с людьми и доверия. И любовь его к Настасье Филипповне — тяжелая, опустошающая душу, но она — истинная любовь. В этом разрыве желаемого и сущего — трагедия ульяновского Рогожина.

Стало быть, противоречие? Да, оно есть, но лежит скорее вовне, чем в душе героя. Это противоречие между тем, кем он мог бы стать и кем стал в результате жестокого перемалывания безобразными жизненными условиями. Но и такой, каков он есть, Рогожин последователен,



«Председатель». Егор Трубников



«Братья Карамазовы» (1968). Дмитрий Карамазов

логичен, предан одной страсти, его обуревающей.

Не то — с Карамазовым. Вспомним, что этот герой Достоевского как раз способен созерцать «две бездны, и обе разом», вмещать качества взаимоисключающие. Именно себя он имеет в виду, когда говорит брату Алеше: «Дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей». Вплоть до последнего перегона трагедии, до следствия в Мокром, тюрьмы и суда, в Мите наряду с хорошими порывами колобродит и «сила низости карамазовской», самомучительство, сладострастие, наслаждение подлостью и падением, пьянящее сознание, что «все позволено» и нет на свете нравственной узды.

Да, мысль романа в том и состоит, что ни один из братьев через эту нравственную узду переступить оказывается не в состоянии. Но нужен соблазн, чтобы стало убедительным преодоление. Дмитрий без «душевного подполья», без сложного сплетения противоречий не поднимется к высотам трагедии в финале произведения: ведь кара приходит к Мите тогда, когда все грехи уже осознаны и во многом искуплена вина.

Можно ли изъять из биографии старшего брата безобразную историю с капитаном Снегиревым, «мочалкой», хотя в фильме И. Пырьева она опущена? Можно ли психологически не учитывать, тем более что это не опущено в фильме, того унижения, которому Митя в свое время подверг Катерину Ивановну? Его пьяных дебошей в трактире? Наконец, того важнейшего обстоятельства, что Дмитрий *мог* убить отца, хотя и не убил (его собственные слова)! А при всем том в Мите есть, конечно, и богобоязненность, и стыд, и человеческое простодушие.

Нельзя сказать, что искусство Ульянова вообще не отражает темных сторон жизни. В его репертуаре есть весьма удавшиеся отрицательные роли. Назовем хотя бы Быкова из фильма «Тишина» — воинствующего негодяя, ненавидящего

честных людей за то, что они могут жить, не прячась, не таясь, как он, в тишине. Нет, он не спекулянт только, и соображения выгоды его занимают не в первую очередь. Скорее он тоже своего рода «человек из подполья», который любит унижать всех, потому что это поднимает его в собственных глазах. Нагадить соседу, чем можно — от кухонных дрязг и до политического доноса, полюбоваться тем, как самое его, Быкова, вторжение в комнату ломает настроение, создает у «этих интеллигентов» чувство неловкости, отнять у человека надежду ехидным замечанием, пущенным вслед,— в этом весь Быков, как его понимает Ульянов.

Вполне «достоевская» интерпретация образа, но раздвоенности тут нет никакой. Отвращение к людям подобного сорта Ульянов черпает из того же источника, что и приверженность к высоким душам; он как бы судит Быкова «от имени и по поручению» своих положительных героев. И внешность у Быкова тоже «наоборотная»: одутловатые щеки отъевшегося за войну мерзавца, парикмахерский пошлый проборчик в жидких волосах, прилизанные височки, а взгляд— наглый, все подмечающий и в то же время бегающий, блудливый.

А был у Ульянова и еще вариант: совмещение порядочного человека и прохвоста, но совмещение вполне механическое: первое — личина, второе — подлинное лицо. Так Ульянов играл вора Прохорова в фильме «Стучись в любую дверь». Скромный жилец коммунальной квартиры, работяга-шофер, приверженный к своей баранке, повадка советского парня, каких сотни, а под этим «паспортом» положительного героя удобно располагается заматерелый бандит, хладнокровно планирующий свои воровские операции. И тут раздвоения нет никакого: обличья разные, сущность — одна.

Стало быть, пожалуйста,— хороший человек, плохой; только чересполосицы Ульянов не терпит. Слишком это противно ему человечески, противно его взгляду на вещи. Его здоровая психика не расположена ко всякого рода надрывам. Но как раз с надрывом, чересполосицей, мешаниной душевной он столкнулся в «Братьях Карамазовых».

Правда, и Дмитрий в конечном счете достигает известной цельности — но именно в конечном счете, в итоге сложного, мучительного процесса, дорого давшейся ему победы над собой. Он — герой финала, как принято говорить; здесь, действительно, этот образ смыкается с тем, что Ульянову доступно и близко. Но как раз он-то, Ульянов, редко рассматривает человека в процессе его становления. Ни Трубников, ни Бахирев, ни Сергей Серегин, ни Каширин не становятся в ходе вещей кем-то; они приходят в фильм или спектакль людьми сложившимися и лишь обогащаются новым жизненным опытом. Это все та же цельность, цементирующая характеры. И потому Ульянова невольно тянет «опрокинуть» Митенькин финал в прошлое, убедить нас, что он такой и был, а все другое в нем — временное и наносное.

Не трудно понять из сказанного, как Ульянов играет Дмитрия Карамазова.

Талантливо. С ульяновской щедростью красок. С острым сопереживанием беде героя. Но хотел того актер или не хотел, а образ Дмитрия оказался транспонированным в какой-то иной, не предусмотренный автором план, переложенным на иные ноты.

О Дмитрии в романе сказано, что он два раза был разжалован и два раза выслуживался вновь. Дмитрий — дворянин, и пороки у него офицерские, и понятие о чести для него первостепенно. Недаром он столько раз твердит на протяжении романа (и фильма), что Дмитрий Карамазов «подлец, но не вор». Не вор и Дмитрий Ульянова и уж тем более не подлец, но скорее в нем говорит отвращение простого человека к аморальному, чем дворянская психология. Если он и офицер, то армейский, пехотный, из захолустной части. Приземистый, широ-

кий в плечах, неотесанный, он выглядит старше своих лет; мундир сидит на нем мешковато и носится чаще всего нараспашку, а из-под офицерской фуражки изумленно смотрят на мир голубые, выкаченные глаза. Дмитрий словно удивился однажды нелепости всего, что с ним творится, да так и застыл с этим выражением на лице.

Через свою Голгофу Дмитрий Ульянова проходит, фатально влекомый событиями, в которых он никогда не оказывается хозяином положения. Все происходит с ним, но не в нем, а он лишь потрясенно впитывает в себя кошмар за кошмаром, оплачивая жестокие впечатления кровью незащищенного сердца.

Сквозь отчаяние, гнев, ожесточение, боль в этом Мите проглядывает что-то детское. С ужасом внимает он в келье старца Зосимы богохульству отца и дерзновенному атеизму брата Ивана, словно каждую секунду опасаясь, что гром небесный поразит отступников. Спеша и захлебываясь, делится с судейскими в Мокром всем, что известно ему об ужасах этой ночи, убежденный, что ему поверят сразу и можно будет «в миг все покончить». Трогательно обращается с Алешей. Любит Грушеньку святой и почтительной любовью, в которой нет даже и тени «карамазовщины».

Конечно, он и дебоширит, коль скоро это предусмотрено сюжетом, но овладевающие им приступы бешенства — короткого посыла, они тут же иссякают. Он простодушен в самой своей ярости, и даже из пьяного и безобразного из него лезет добрый малый, который отчаянно стыдится содеянного.

Такому Дмитрию легче быть осужденным, чем влачить груз преступления на сердце. Душевно здоровый, без надрыва и «комплексов», он перенесет свое «великое страдание». И когда в финале фильма он сливается с толпой каторжников, с него окончательно сползает все барское, и он становится совсем как они — натуральным русским мужиком.

Ульянов сыграл Дмитрия с толстовским «подсветом». Он наделил его присущим толстовским героям инстинктом добра и гипертрофией совести. И так же, как они, страдает он от фальши следствия, от недостойной комедии суда. И в своих цепях каторжника нравственно возвышается над теми, кто счел себя вправе вершить его судьбу.

Можно как угодно отнестись к этой работе актера. Принять ее как данность и быть благодарным за то, что в ней сказалось, или отвергнуть на том основании, что она отступает от литературного первоисточника. Но нельзя не заметить, что Дмитрий фильма удивительно полно выражает Ульянова с его демократическим и светлым талантом.

●

Бывает ограниченность, которая не досадна; напротив, она-то как раз и свидетельствует о дорогих свойствах творческой личности. Актер никогда не может всего, а то, что Михаил Ульянов может и что он делает в искусстве, — прекрасно.

Его называют актером щукинского толка и даже щукинского направления в искусстве; в устах тех, кто видел Щукина на сцене, это высшая похвала. За ней встают такие обязывающие понятия, как пафос утверждения, гражданский темперамент художника, глубокая вера в то, что искусство воспитывает, правит нравы. Встает настоятельная потребность с помощью искусства сражаться за безупречность общества. Встает и высокое мастерство.

Ульянов популярен, потому что он говорит о главном. Потому что адресуется со сцены и с экрана — к жизни. Потому что «скрытая теплота патриотизма» пронизывает излюбленный им тип героя-максималиста, борца за лучшее. Серьезно относясь к своему призванию, он заставляет так же относиться к себе. От него ждут слова, необходимого людям. Он произносил его не однажды и, надо думать, произнесет не раз.

Рассказы кинематографистов

Андрей Тарковский

Белый день

Давно мои ранние годы прошли
По самому краю,
По самому краю родимой земли,
По скошенной мяте, по синему раю,
И я этот рай навсегда потеряю...

Арсений Тарковский. *Песня*

Все вокруг мокрое. И листья прибрежного тальника, и трава, и тихие придорожные ветлы. Унжа мутная и стремительная после августовских ливней. Мы идем босиком по скользким и твердым тропинкам. Ноги мои в постоянных цыпках и невыносимо чешутся. Тропинки бегут рядом, пересекаясь, среди высокой крапивы, запутанной в растрепанную паутину с прилипшими к ней розовыми листьями облетающей черемухи. По соседней тропке, сложив руки на животе и прижав локти к бокам, идет моя мать. Время от времени она беспокойно поглядывает в мою сторону. Над нами тучей носятся комары.

День похож на затянувшиеся сумерки, и порой возникает то чувство раннего утра и выигранного времени, то грустная тревога надвигающейся ночи. Перемена этих впечатлений такая резкая и неожиданная, что прерывается дыхание и начинает колотиться сердце.

Мы выходим на вытоптанный скотиной выгон. Сгорбленная старуха в намокшем ватнике ковыляет в сторону деревни, погоняя взбрыкивающего телка. Мать спрашивает у нее дорогу. Старуха суетливо проводит ладонью под платком и с любопытством оглядывает нас с ног до головы. Ее маленькое лицо с живыми глазками загорело от солнца и только глубокие морщины остались белыми.

— Или захворала? Сами-то откель?

— Да нет, мы знакомые просто,— поправляя промокший воротник кофты, отвечает мать.— В гости. По делам, то есть...

Она болезненно улыбается и, отвернувшись, смотрит в сторону.

— Дык ведь и дошли уж. Вон, под березами-то, пятистенка, крайняя, по-над берегом. Только поспешите, а то, слыхать, доктор-то в город собирался. Только какой щас город...

— По-над берегом так и идти? — оживляется мать.

— Во-во, так и дойдете,— теряя к нам интерес, бормочет старуха.

Мы направляемся в сторону рощи, маячащей впереди, над поворотом реки.

— Ма, а что такое пятистенка? — спрашиваю я.

— Просто большая изба с пятью стенами,— отвечает мать и, неожиданно поскользнувшись, оступается.

— Черт побери,— сердится она.

— Как это с пятью?

Мать поднимает с земли прут и чертит на тропинке прямоугольник. Она считает своим долгом все объяснять мне обстоятельно и исчерпывающе ясно.

— Что ты на меня смотришь? Смотри сюда. Здесь четыре стороны в этом прямоугольнике. Обычная изба. А если посередине еще стена, то это уже пятистенка.

Она пересекает прямоугольник прутом и при этом задевает зеленовато-известковую колбаску гусиного помета. Я ухмыляюсь.

— Чему ты радуешься? — обиженно говорит мать и зябко запахивается кофтой.— Ох, Сергей, Сергей...— вздыхает она.— Ну, теперь ты понял? Понял, что такое пятистенка?

— Угу,— отвечаю я.— Я и сам знал, только забыл.

Мать, наверное, считает, что я не догадываюсь, зачем мы идем в Завражье, в дом врача Соловьева, коллеги давно уже умершего моего деда. Но мне все известно. Я понял это по раздраженному шепоту матери, когда она разговаривала на кухне с бабушкой и бабушка, взмахивая рукой, покрытой большими коричневыми веснушками, восторженно и в то же время жалобно восклицала с какой-то даже гордостью:

— Господи, Ира! Да у них три коровы и денег куры не клюют! Ты только скажи, что ты дочь Алексей Матвеича!

— Да тише же ты, мама, ей-богу!— понизив голос, сердилась мать.— Какая я дочь, что ты вечно выдумываешь? Они хоть помнят тебя?

— Да как же не помнить? — всплеснув руками, высокомерно возмущалась бабушка.— Алексей Матвеич и на охоту его возил и жену его лечил! Сам-то Соловьев пешкой ведь был! Понимаешь ты — форменной пешкой!— почти кричала бабушка.— А сколько Алексей Матвеевич добра-то ему перевозил! Ружей-то одних сколько передарил!

— Мама, мама, tais — toi!* — поглядывая на дверь, раздражалась мать.

Бабушка начинала мелко-мелко перебирать на коленях складки вытертой ситцевой юбки, сморкаться в грязную тряпицу и вытирать веснушчатым пальцем грустные, безнадежные слезы.

— Ты не продешеви только, Ира,— тихо говорила она, глядя на свою беспокойно снующую по коленям руку.— Их Алексей Матвеич еще из Италии привез. Я в свое время в «Торгсин» их хотела снести... Все твоего Осика апельсинами кормила! — вдруг закричала она.

Мать стояла у кухонного окна, заставленного чугунами и грязной посудой, и, держа что-то на ладони, внимательно разглядывала, подняв брови и облизывая губы кончиком языка.

— Мне только их и недоставало,— тихо сказала она.

— Делайте, что хотите,— вдруг трагическим голосом объявила бабушка и, встав с табуретки, пошла вон из кухни. Но на пороге остановилась и, протянув в сторону матери свой пятнистый палец, крикнула:

— Права, права ты была! Тыщу раз права! И какого дьявола я к вам в Москву поехала?! Не понимаю! Так мне и надо! Все бросила. А как же?! — повышала она голос, деланно смеясь и словно передразнивая кого-то,— Осенька умирает! Голубку продали. Ведь лучшая корова в Юрьевце была! Спроси у Эмилии Порфирьевны! Спроси, она не соврет!

— Мама! — морщилась мать,— Ferme la porte et ne crie pas. Les enfants sont dans la chambre*.

Бабушка возвратилась на кухню и закрыла за собой дверь. Там они опять о чем-то шептались, совещались, бабушка всхлипывала, мать иногда вскрикивала в отчаянии. Потом она вошла в комнату и спрятала что-то завернутое в тряпочку на верхнюю полку буфета. Я-то знал, что она там прятала.

Я был хитрым и наблюдательным. Хитрость оплодотворяла мою наблюдательность и вместе с неумением ее скрывать выкристаллизовывалась в какую-то отвратительную и болезненную незащищенность. Незащищенность же эта своеобразно выражалась в моем патологическом нежелании действовать в нужный момент. Я окончательно заскоруз в сладострастном эмпирическом пафосе. Я был похож на растение. На тыкву, с практическим умыслом выпускающую завивающийся ус, чтобы за что-

* Замолчи.— *франц.*

* Закрой дверь и не кричи. Дети в комнате.— *франц.*

нибудь уцепиться. Беда в том, что я так ни за что и не цеплялся. Тыква была ненормальная... Усы ее не стремились к опоре, а с бесполезной напряженностью вздрагивали в зеленой парной темноте огородной зелени, лишенные цели.

Меня успокаивал огород. Он царственно покрывал пространство между домом, в котором происходил сакраментальный разговор на кухне, и тремя заборами. Один отделял его от улицы, ведущей вверх, в гору, к кирпичной выбеленной Симоновской церкви, другой — от соседского участка, а третий, с калиткой на веревочных петлях, от нашего двора, заросшего лебедой и растением, названия которого я не помню — с шишечками, похожими на цветущий подорожник, которые пачкали руки черным, если их раздавить между пальцами... Все три забора были старыми и поэтому прекрасными. Заборы — это особая тема. Заборы после дождя, когда на них светит солнце...

Симоновская церковь была окружена древними липами и березами. Я помню, как давно, еще до войны, ломали ее купола. Мужики набросили канат на узорный кирпичный барабан, привязали его концы к основанию стоящей рядом березы, просунули между ними вагу и крутили ее наподобие резинового пропеллера до упора... Затем всем телом кидались на звенящий канат и в такт раскачивались на нем до тех пор, пока основание купола не поддавалось: кладка начала крошиться, трескаться, из нее вываливались кирпичи, грохались о кровлю, крест медленно кренился и, наконец, все сооружение обрушилось сначала на железную крышу, потом с оглушительным шумом вниз, ломая длинные, почти до самой земли, косы берез, и со скрежетом ударилось о землю, подняв известковую пыль, которую стремительным облаком унес в сторону порывистый волжский ветер. Вокруг церкви стояли бабы, мелко крестились и вытирали слезы. Купола лежали у подножий исковерканных берез, лопнувшие, раздавленные, с засиженными птицами погнутыми ажурными крестами и запутавшимися в них оборванными ветками с глянцевитыми листьями, дрожащими в ярком июльском зное.

●

В то далекое довоенное утро я проснулся от счастья. В окна бил праздничный солнечный свет и падал оранжевыми прямоугольниками на блестящий крашеный пол. Солнце, пронзительно вспыхнув, капризно преломлялось в граненом флаконе и радугой разбрасывалось по белизне фаянсового умывальника, стоявшего в углу. За открытой дверью, из-за которой выглядывала изнанка дивана, никого не было. Я сел на высокую, позванивающую дутыми никелированными шарами кровать и свесил ноги. Определенно что-то произошло. Вымоленное, давно ожидаемое и по-детски выстраданное.

Комната была наполнена солнечными отражениями, дрожащими на гладко выструганных медовых стенах полутенями кружевных занавесок, бродивших по полу и вызывающих привычное головокружение, от которого пол уходил из-под ног, скользящими по потолку серыми призраками, соответствующими людям, собакам и повозкам на улице, неразборчивыми голосами из коридора и кухни. Звонкий отзвук железной дужки о ведро, плеснувшая на качнувшуюся лавку колодезная вода, свежий глуховатый шум с улицы, доносящийся через открытое окно с кустами домашнего жасмина на подоконнике,— все это были лишь подобия того, что меня обычно окружало, когда я просыпался и светило солнце. Сейчас все было иначе. Сейчас все знало о чем-то важном и радостном, а я проспал и не смог вместе со всеми обрадоваться неожиданно случившемуся счастью.

Я посмотрел через раскрытую дверь в соседнюю комнату и на полу, около дивана, увидел туфли. Туфли с тонкими перемычками и белыми пуговками. Я никогда не видел их раньше, но мгновенно все понял и бросился к дверям босиком, в длинной ночной рубашке и, обалдев от радости, остановился на пороге.

Около зеркала, освещенная белым солнцем стояла моя мать. Она, наверное, приехала ночью, а теперь стояла у зеркала и примеряла серьги, поблескивающие золотыми искрами и матово сияющие бирюзой.

...Мы долго стояли на низеньком, без навеса, мокром крыльце. На осторожный стук матери никто не отзывался, а толкнуть дверь и войти без стука, как принято в деревнях, она не решалась. Все-таки дом врача! Хотя дом этот ничем не отличался от деревенской избы. Правда, он был очень большой и, насколько я помню, без единого окна с той стороны, где находилось крыльцо, на котором мы стояли в некотором смятении.

— Может, их нет никого? — с надеждой пробормотал я.

Уже смеркалось, и все вокруг погружалось в холодный туман, сквозь который едва различалась широкая и мелкая в этом месте река и оцепеневшие в безветрии березы.

— Сергей, ну-ка пойди посмотри с другой стороны. Может быть, там кто-нибудь есть? — Мать озабоченно посмотрела на меня и поняла, что мне ужасно не хочется никуда идти и смотреть, потому что я очень боялся увидеть этого «кого-нибудь». Меня бросило в жар, и я потер и без того расчесанные ноги намокшим рукавом курточки.

— Боже мой, перестань чесаться, я тебе тысячу раз говорила!

— Давай лучше постучим погромче. Один раз стукнула еле-еле... Думаешь, они так сразу и прибегут,— ответил я, умоляюще глядя на мать.

— Тогда постой здесь, я войду с другой стороны.

И снова я испугался. Я представил себе, что, когда мать скроется за углом, дверь отворят, и я, не зная, что сказать, буду глядеть на доктора Соловьева, появившегося на пороге, стоя на мокрых ступеньках в своем дурацком лыжном костюме, который бабушка сшила мне из полосатого байкового одеяла. Двойная полоса была на штанинах в самом низу, на рукавах и поперек живота.

На этот мой испуг мать постаралась не обращать внимания. Она спустилась с крыльца и уже шла по блестевшей в тумане тропинке, ведущей за угол, когда неожиданно загрохотал железный засов. Я бросился за матерью, догнал ее и сказал, задыхаясь:

— Мам, там открывают...

— Что с тобой? — стараясь казаться спокойной, спросила она, возвращаясь к крыльцу.

В проеме двери, озаренном уютным теплым светом, стояла высокая белокурая женщина в голубом шелковом халате. При виде этого халата я взглянул на мать и проглотил слюну.

— Здравствуйте,— сказала мать и улыбнулась. Улыбка эта означала для меня и конец долгого унылого пути, и нелепую надежду на то, что нас встретят с распростертыми объятиями и, может быть, даже накормят.

— Здравствуйте...— недоуменно ответила женщина в халате, и я подумал, что недоумение ее справедливо.— Вам кого?

— Вас, наверное,— все так же улыбаясь, ответила мать.— Вы Надежда Петровна?

— Да, а что? Я вас раньше... Я что-то...

— Видите ли,— обстоятельно начала мать,— я падчерица Алексея Матвеевича Попова. Они, кажется, дружили с вашим мужем. Я уж там не знаю,— смутилась она.

— Алексей Матвеич? Какой Алексей Матвеич? — хозяйка придерживалась за дверной косяк и в этой позе казалась особенно настороженной.

— Попов... Алексей Матвеевич... Врач. Он раньше жил здесь, в Завражье, а потом переехал в Юрьевец. Там он стал судебно-медицинским экспертом,— настойчиво объясняла мать.

— А-а-а... — вдруг разочарованно протянула Надежда Петровна и убрала руку с косяка.

Я даже заулыбался от радости.

— Дмитрия Ивановича сейчас дома нет... Он...

— Да мне, собственно, вы нужны. У меня к вам маленький дамский секрет,— снова улыбнулась мать. В глазах Надежды Петровны мелькнуло не то недоверчивое любопытство, не то страх.

— Ну проходите, что же здесь-то стоять...— вдруг позволила она.

Дом этот только снаружи был похож на избу. Вместо сеней я увидел нечто вроде прихожей с гладкими крашеными полами и зеркалом, висящим на стене в овальной раме. В углах стояли окованные металлическими полосами сундуки, а над входом в кухню висела начищенная керосиновая лампа с красивым матовым абажуром какого-то почти оранжевого цвета. Громоздкие блестящие шкафы с медными ручками и замками. Вешалка у дверей с непонятным кругом внизу. Через много лет я узнал, что круг этот предназначался для зонтов и тростей. Господи, для тростей.

— Вытирайте ноги только, Маша полы мыла,— сказала Соловьева.

Мы аккуратно вытерли ноги. Мать, наверное, для того, чтобы подбодрить меня, даже сделала это с нарочитой старательностью и, как ей, очевидно, казалось, не без веселой иронии. Больше всего я боялся, что хозяйка оглянется и увидит, что мы босые. Глупо было как-то и обидно вытирать босые ноги о сырую мешковину, расстеленную у порога. Это было ни к чему. Тот, кто ходил босиком по мокрой траве, знает, что от этого ноги становятся такими чистыми, будто их долго мыли в теплой воде с содой и мылом.

Надежда Петровна открыла дверь на кухню и, зябко поеживаясь в своем халате, обернулась к нам.

— Сергей, ты посиди пока здесь, я сейчас вернусь. Мы ненадолго,— бодро сообщила она Соловьевой.

Я остался один, сел на стул, стоящий напротив зеркала, и с удивлением увидел в нем свое отражение. Наверное, я просто отвык от зеркал. Оно казалось мне предметом совершенно ненужным и поэтому драгоценным. Мое отражение не имело с ним ничего общего. Оно выглядело вопиюще оскорбительным в резной черной раме. Я встал со стула и пересел на сундук.

Из-за закрытой двери до меня доносились неразборчивые голоса, звякающее хлопанье каких-то ящиков или дверок буфета, потом неожиданный смех Надежды Петровны. И мне почему-то стало хорошо.

Неожиданно дверь открылась.

— Бросили мы тебя тут, да? — весело спросила Надежда Петровна.— Тебя как звать?

— Сергей,— ответил я и встал с сундука.

— Вы знаете,— сказала она матери, вслед за ней появившейся на пороге,— а у меня тоже есть сын. Не такой большой, конечно. Ой, господи, трудно сейчас с детьми, война как-никак. А мне еще хочется,— засмеялась она,— дочку. Сын сейчас в спальне. Спит. Хотите посмотреть?

— А мы его не разбудим? — испугалась мать.

— Ничего, мы тихонько. Он у нас чудный! Он тут вдруг подошел к отцу и спросил: «А почему пять копеек больше, а десять меньше?» Дмитрий Иванович так и не ответил ничего. Не смог.

Она была весело возбуждена, и возбуждение это передалось моей матери. Надежда Петровна открыла дверь из прихожей и остановилась на пороге. Мы вошли следом.

Это была огромная, совершенно пустая, как мне показалось, комната. Было почти темно, синели только окна, тихий свет лампадки освещал несколько красноватых икон и отражался в сияющем паркете. В углах комнаты клубилась темнота. Прямо посреди, у левой стены, между голубыми окнами и дверью, откуда мы смотрели, стояла не то кровать, не то что-то еще из красного полированного дерева, с потолка падали каскады чего-то похожего на легкий голубой дым, а под шелковым, тоже голубым одеялом, весь в кружевах, спал розовый курчавый ребенок, положив на щеки длинные вздрагивающие ресницы.

Затаив дыхание, я глядел на него, раскрыв рот и вытянув шею. В тишине раздался счастливый смех Надежды Петровны.

Я обернулся и посмотрел на мать. Глаза ее были полны такой боли и отчаяния, что я испугался. Она вдруг заторопилась, шепотом сказала что-то Соловьевой, и мы вышли обратно в прихожую.

— А они идут мне, правда? — спросила ее хозяйка, закрывая за собой дверь.— Только вот кольцо... Как вы думаете, оно не грубит меня, нет? Как вы думаете?

Наш уход был словно побег. Мать отвечала невпопад, не соглашалась, говорила, что она передумала, что это слишком дешево, почти вырвалась, когда Соловьева, уговаривая, взяла ее за локоть.

Когда мы возвращались, было совсем темно, шел дождь, так же булькала Унжа где-то в стороне. Я не разбирал дороги, то и дело попадал в крапиву, но молчал. Мать шла рядом. До меня доносился шорох кустов, которые она задевала в темноте.

И вдруг я услышал всхлипывания. Я замер, потом, стараясь ступать бесшумно, стал прислушиваться, вглядываясь в темноту.

Мы молчали всю дорогу, всю дорогу я напряженно вслушивался до звона в ушах, но так ничего и не услышал больше.

В Юрьевец мы вернулись глубокой ночью, продрогшие под дождем. Стараясь не шуметь, я разделся, вытер ноги и осторожно влез под одеяло, стараясь не разбудить сестру.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

ЮЖНАЯ БАЗА КИНЕМАТОГРАФИИ значительно расширится. В московском институте «Гипрокино» закончена разработка проекта Ялтинской киностудии. Основную ее часть составят многочисленные площадки для натурных съемок. При необходимости эти площадки легко переоборудовать в открытые павильоны, в которых разместятся декорации. В комплекс входит творческо-производственный корпус с цехом декоративно-технических сооружений, студия звукозаписи, специальный бассейн для комбинированных съемок.

●

ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ собирается экранизировать повесть Ивана Шмелева «Человек из ресторана». В свое время по ней был поставлен Я. Протазановым немой фильм, в котором снимался Михаил Чехов. «Но в этом немом фильме,— говорит Игорь Владимирович,— не было того главного, что есть в талантливой повести Шмелева,— замечательного языка, которым ведет свой горестный рассказ лакей из ресторана. Не был раскрыт, на мой взгляд, в немом фильме и основной конфликт, возникший между отцом — старым лакеем Скороходовым и его сыном — революционером Николаем. Меня очень привлекает драматический образ Скороходова, который не лишен известной доли юмора, привлекают его простодушие, прямота. В драматических ситуациях жизни прозревает старый лакей, сознающий правоту сына, который борется за лучшее будущее людей».

●

РЕЖИССЕР РИЧАРД ВИКТОРОВ («Впереди крутой поворот», «Третья ракета», «Переходный возраст») ставит на киностудии имени М. Горького картину «Десятый класс» по сценарию Анатолия Гребнева. О будущем фильме режиссер говорит: «Тысяча вопросов стоит перед вчерашним школьником. И самый главный из них — найдешь ли ты свое место в жизни? Сумеешь ли верно выбрать свой путь? Хочу, чтобы гражданственность стала основой этой картины, хотя проявляться она здесь будет через нравственные проблемы. В фильме не будет острых сюжетных поворотов. Это скорее фильм-размышление. Фильм, предназначенный для юношества, должен учить. Но хочется сделать это незаметно, избежать фальши, прописных истин».

●

В СЕВАСТОПОЛЕ снимается мосфильмовская картина «Морская душа», сценарий которой написали Леонид Соболев, Ольга Михальцева и Василий Журавлев (он же режиссер), а снимает ее оператор Леонид Косматов. В основу сценария положены фронтовые новеллы Леонида Соболева. «Они привлекли меня, — говорит режиссер Василий Журавлев,— прежде всего своей правдивостью, своеобразной романтичностью. Сценарий фильма построен на ряде рассказов сборника «Морская душа». Все они объединены сюжетом — судьбой героя рассказа «Воспитание чувств» Андрея Кротких. Зрители увидят в фильме разведчика Татьян, старого моряка Помпея, комиссара Филатова, командира морского пехотного полка Архипова».

Размышляя о герое

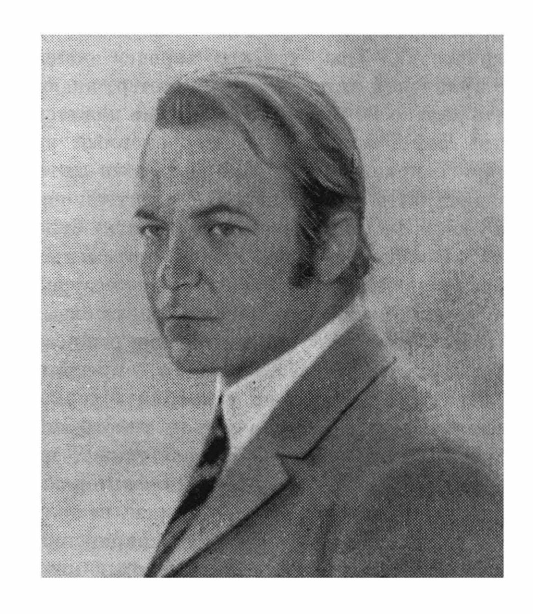
Н. Губенко

Продолжаем обсуждение проблем, поднятых в статье В. Санаева («ИК», 1969, № 8) и в опубликованных в нынешнем году статьях А. Демидовой (№ 1), Р. Адомайтиса (№ 2), М. Булгаковой (№ 3), А. Попова (№ 5).
В № 7 дискуссию продолжит В. Меркурьев.

Я против абсолютизации понятия «интеллектуальный актер»

В кино, пожалуй, нет ничего ненадежнее актерской судьбы. Актерская репутация все время как бы под сомнением и подозрением. Интенсивная работа сменяется томительным ожиданием ее. Шумный успех — продолжительным забвением. Творческий подъем — затяжным кризисом. И во всем этом нет видимой логики. То есть всегда могут найтись то слишком частные, то слишком общие объяснения существующего положения, которые в итоге все-таки мало что объяснят.

Каждый раз, когда заходит речь о месте актера в творческом кинопроцессе, непременно возникают споры. Хотя порой спорить, казалось бы, не о чем. Кто, например, не согласится с соображением В. Санаева о праве и обязанности актера быть соавтором образа, а не простым исполнителем режиссерского замысла? И тем не менее, оглядываясь на исторический путь советского кино, можно вместе с В. Санаевым припомнить времена, когда доля актерского авторства была совсем минимальной. Я имею в виду увлечение «монтажным кино», господство в нем типажного актера. Поскольку нет нужды спорить о том, какой период значительнее, постольку нет и необходимости противопоставлять «типажного» актера «исповедническому», как иногда говорят сегодня. Однако дискуссии на эту тему время от времени возобновляются. Происходит это, мне кажется, в силу двойственной природы актерской профессии. С одной стороны, актер *исполняет* роль, написанную драматургом, трактованную режиссером.



И в этом смысле он действительно, по ироническому выражению В. Санаева, только «материал в композиционном решении кадра, исполнитель воли режиссера...» С другой стороны, актерская профессия предполагает необходимость творческих исканий. В ходе творческой практики оба эти момента, на мой взгляд, не сталкиваются в таком остром непримиримом конфликте, в каком мы сталкиваем их в своих так называемых теоретических осмыслениях собственного опыта. Вот характерный пример такого остроконфликтного спора.

В первом номере журнала «Искусство кино» за этот год Алла Демидова в своем «Монологе о современном актере» продолжает разговор, начатый В. Санаевым. Демидова задается вопросом: «Каков он, современный актер?». И пытается определить, какие черты позволят сегодняшнему актеру быть зачисленным в почетный ранг «современного актера».

С легкой руки критиков, что ли, утвердился термин «интеллектуальный актер». Как правило, под словом «интеллектуальный» подразумевается «современный». Во всяком случае, у Аллы Демидовой это звучит именно так. Помните, она пишет: «Доступный актеру диапазон ролей, по-моему, и измеряется масштабом его личности». Увы, те, кто хорошо знаком с практикой актерского творчества, знают, что далеко не всегда это так. Мне кажется, что само определение «современный актер» неправомерно. В одной роли актер может быть современным, а в другой нет; в одном фильме его «современность» будет обусловлена прежде всего современной драматургией, современной режиссурой, в другом, напротив, назад потянут схематичный сценарий, традиционная режиссура. Поэтому лучше говорить о современно сыгранной роли, а не закреплять термин «современный» за творчеством какого-либо актера, как звание. Боюсь также, что стремление свести многообразие актерских дарований к туманному — уверен, не только для меня — понятию «современной актерской школы» приведет лишь к нивелировке творческих индивидуальностей, к необоснованному уравниванию разных представителей актерского искусства.

Говорят: судьбу сегодняшнего кинематографа решает интеллектуальный актер. Ну, а как быть тогда с актером эмоциональным? Что же, отказать ему в праве на создание яркого современного характера? Разве порой не приходит актер к интереснейшему решению прежде всего как раз с помощью своей богатой интуиции, острой наблюдательности и т. п.?

Для меня неважно, как Санаев идет к созданию образа — интуитивно или путем логических рассуждений, решает результат: в «Странных людях» актер для меня по-настоящему интеллектуален. Думаю, что «интеллектуальность» — так, как ее понимает А. Демидова,— ведет к ограниченному изображению жизни, к обеднению ее эмоционального содержания.

А. Демидова пытается обобщить собственный творческий опыт и опыт некоторых своих коллег, а затем вывести из этого нечто вроде метода работы современного актера над ролью. Я ничего не имею против обобщений, когда идет речь об обмене опытом, о взаимообогащении. Мне, например, интересно было узнать, как И. Смоктуновский определяет стиль своего актерского исполнения: максимум мысли при минимуме выразительных средств. Но это свое, индивидуальное. Возводить его в общую систему, в некий общий стиль — незачем. Нельзя всерьез говорить о каком-либо универсальном методе актерской работы.

Для меня, например, работа над образом прежде всего связана с желанием создать характер, совершенно иной, чем собственная индивидуальность. Поэтому, когда говорят: «мои образы — это я»,— у меня складывается впечатление некоторой самоидеализации своей человеческой, актерской сущности. Можем ли мы, скажем, предположить, что И. Смоктуновский, с необыкновенно широким диапазоном сыгранных им ролей: Фарбер — Моцарт, Гамлет — Порфирий Петрович, Чайковский —

Куликов, до такой степени разносторонен в единстве своей личности?

Как видите, многое в статье А. Демидовой вызывает возражения. Но вот в одном я с ней безусловно согласен — в вопросе о моральной ответственности актера перед зрителем. Здесь, действительно, решающую роль играют личность актера, его гражданские позиции. Актер должен сознавать значимость своей профессии, точно соотносить воплощаемый материал роли с требованиями времени, народа.

Я говорю об этом и вместе с тем прекрасно отдаю себе отчет в том, что далеко не всегда актер имеет возможность сказать со сцены или экрана выношенное, прожитое и пережитое им. Ведь не от него зависит выбор драматургического материала, не он в первую очередь, а режиссер решает, как подать, осмыслить этот материал.

Я ставлю актера в прямую зависимость от режиссера. У меня отношения актера и режиссера ассоциируются с тем, как музыкант обращается со своим инструментом. Правда, инструменты могут быть разные — от рожка до органа. Но все равно решает талант музыканта — ведь и из органа надо суметь извлечь хорал, и не просто извлечь, а покорить им, потрясти слушателей...

Меня в искусстве такая роль — роль инструмента — не устраивает. Меня привлекает творческая самостоятельность, я хочу сам «вести мелодию», поэтому и кончаю сейчас во второй раз Институт кинематографии, но теперь уже режиссерский факультет. Мой учитель С. А. Герасимов убежден, что актер — автор образа. Я же все-таки полагаю, что актерское авторство будет воспринято зрителем лишь в том случае, если оно будет соответственно преподнесено режиссером. И здесь, мне кажется, очень важна ориентация автора сценария на определенных исполнителей, работа с ними и для развития, использования особенностей именно их дарований.

О чем я мечтаю в связи со своей новой профессией? Как актер я сыграл две биографические роли: Блюхера в фильме «Пароль не нужен», Зворыкина в картине «Директор». Прообразом последнего явился А. И. Лихачев, директор Московского автозавода, ныне носящего его имя. А как режиссер я думаю о воплощении не конкретных биографий, а о создании образов так называемых «негероических» героев, представляющих те самые народные массы, которые на своих плечах вынесли всю тяжесть борьбы, невзгод, испытаний, связанных с трудными моментами нашей истории.

Если вернуться к Зворыкину, наиболее близкой мне, последней по времени работе, то здесь я прежде всего стремился воплотить свои представления об идеале коммуниста. Поэтому и пытался наделить героя качествами, которые казались мне неотъемлемыми от этого образа,— например, революционной одержимостью, доходящей до фанатизма. Мне кажется, что сегодня многим из нас недостает того, что определяло натуру, характер Зворыкина,— самозабвенной, полной отдачи делу, пренебрежения личными интересами во имя работы, во имя великой цели, которая становится моей второй сутью, моей второй человеческой «сверхзадачей».

Трудно переоценить значение этой роли в формировании моего характера — как актера и человека. Вот, кажется, уже завершены съемки, уже фильм увидели на экране его первые зрители, а я еще весь, как говорится, «в образе», не могу выйти из него, еще продолжаю жить мыслями, чувствами своего героя, нахожусь в его «эмоциональном ключе». А ведь это не так часто бывает в нашей актерской практике. Чаще тут же расстаешься с ролью, словно забываешь о ней. «Директор», думаю, надолго со мной сроднился. Почему? Конечно, в первую очередь потому, что образ, как я уже говорил, близок мне своей идейной, нравственной сутью. А во-вторых, это характер сильного эмоционального накала, большой внутренней страсти. Вот я и не могу никак «остыть» от роли.

Роль Зворыкина опирается на реальный жизненный материал. Но, изучая биографию прототипа героя, я не хотел и не мог ограничиться только его анкетными дан-

ными. Реальные факты действительной, непридуманной жизни давали пищу и простор для художественного исследования, тем более что образ Зворыкина задумывался как характер, который развивается и движется на протяжении всего фильма. Перед зрителем Зворыкин должен возникнуть не как готовая и искомая формула прекрасного человека, зрителю должен был непременно открыться сам процесс совершенствования характера. И еще одна важная черта, которую нельзя было упустить ни на миг в ходе работы: Зворыкин не просто инструмент той гигантской социальной деятельности, начало которой положил Октябрь, но еще и по преимуществу идеолог нового общества, как всякий сознательный и равноправный гражданин нашей общественной формации.

Зворыкин — характер беспокойный, импульсивный, деятельный. И этим он мне очень импонирует.

Меня смущает, если не сказать — раздражает, в некоторых наших фильмах эдакий плавный, спокойный поток жизни. Как будто бы дальше некуда уже идти — настолько все мирно и хорошо. Но действительность, события в мире требуют совсем иного изображения! Меня тревожит в людях известная самоуверенность, отсутствие готовности к драматическим поворотам, серьезным испытаниям жизни. В том, что я делаю сегодня и буду делать завтра, я прежде всего хочу нарушить это идиллическое настроение, хочу найти те художественные средства, которые взбудоражили бы, заставили бы зрителя ощутить, что вечный бой продолжается и что по-прежнему «покой нам только снится»!

Свой замысел я привык соотносить с тем, что ждет от искусства многомиллионный зритель, что требует время, общество. Ищешь, как сыграть характер интереснее, ярче, и вместе с тем думаешь: а насколько поможет этот образ в решении актуальных современных проблем, насущных проблем века? Способен ли изображаемый характер стать действенным примером — прямым или косвенным — для зрителей?

Такова уж особенность нашей профессии: эстетические и идейные, гражданские устремления здесь слитны и нераздельны.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

ЛЕОНИД ГАЙДАЙ, ПОСТАНОВЩИК ПОПУЛЯРНЫХ КОМЕДИЙНЫХ ЛЕНТ «Пес Барбос...», «Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука», приступил на «Мосфильме» к постановке цветной двухсерийной картины «Двенадцать стульев» по роману И. Ильфа и Е. Петрова. Позади поиски граммофона «Циммерман» и потертого коричневого саквояжа Кисы Воробьянинова, часов с кукушкой, под перезвон которых Остап Бендер убегает от доверчивой вдовы Грицацуевой, и знаменитых гамбсовских, орехового дерева, стульев. Правда, найти удалось всего один стул, а в романе, как известно, их было двадцать четыре, считая гарнитуры мадам Петуховой и генеральши Поповой. Но так как стулья в фильме будут подвергаться самой губительной ломке — их будут ломать, пилить, потрошить и даже топить в море, да еще нужно предусмотреть дубли, краснодеревщики ОАР, известные своим умением изготовлять мебель «под старину», сделали для фильма сорок стульев, похожих на оригинал как две капли воды...

Маршрут съемочной группы таков. Сначала — в Рыбинск, который станет на время съемок Старгородом. Затем на стареньком пароходе «Чичерин», на борту которого появится название «Скрябин», кинематографисты поплывут вниз по Волге, снимая по пути речные эпизоды. Маленький приволжский городок Работки превратится в шахматную столицу Васюки. Съемки продолжатся в арбатских переулках Москвы, затем в Пятигорске, на Военно-Грузинской дороге и в Сухуми.

В роли Остапа Бендера — Арчил Гомиашвили, Кисы Воробьянинова — Сергей Филиппов, отца Федора Вострикова — Михаил Пуговкин, дворника Тихона — Юрий Никулин, заведующего архивом Варфоломея Коробейникова — Эраст Гарин, Эллочки-Людоедки — студентка ГИТИСа Наталья Воробьева. Сценарий написал Владлен Бахнов, оператор Сергей Полуянов, художник Евгений Куманьков, композитор Александр Зацепин.

НА ВОПРОС: «ЧТО ДАЕТ ВАМ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВО?» — Виктор Кужелев, автор призового фильма «Надежный заслон», ответил так: «Смотреть на мир более широко и пристально. Поднимать большие темы — хозяйственные и нравственные».

Действительно, не успело еще жюри раздать все призы и дипломы участникам конкурса производственно - технических фильмов в Туле, как начался спешный отбор лент различными организациями страны. 20 кинофильмов было куплено и отобрано для тиражирования. Огромная экономия государственных средств! Ведь большинство работ — на темы запланированные. Именно эту новую тенденцию в кинолюбительстве отметил на пресс-конференции, посвященной Всесоюзному смотру любительских фильмов, член жюри Н. Крючечников: «Кинолюбители стали проникать в трудно доступные для профессионального кино области и сферы. Они научились, кроме того, мастерски раскрывать творческий процесс работы».

Газета «Социалистическая индустрия» не предполагала учреждать свой приз на конкурсе. Но, познакомившись с фильмом тульских кинолюбителей «Щекинский эксперимент» — о результатах хозяйственной реформы на Щекинском химкомбинате,— газета учредила приз за актуальность темы и вручила его Г. Распопову, руководителю тульского киноклуба.

Этот конкурс, проведенный ВЦСПС совместно с Союзом кинематографистов, был посвящен 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Его девизом стали ленинские слова: «Профсоюзы — школа коммунизма».

Свыше 2500 кинофильмов, представленных на конкурс,— это взволнованный рассказ о Родине, о ее людях, о красоте и необозримости советской земли, о торжестве ленинских идей, о строительстве коммунизма в нашей стране. Фильмы различных жанров — научно-популярные и киноочерки, мультипликационные и хроникальные, игровые и спортивные, привезенные из самых различных городов — Магадана и Южно-Сахалинска, Баку и Кохтла-Ярве,— демонстрировались в Москве, Туле, Ленинграде. В Туле — работы с производственно-технической тематикой. В Ленинграде — снятые на 8-*мм* пленке. В Москве — на 16- и 35-миллиметровой.

По количеству участников этот конкурс был самым представительным по сравнению с тремя предыдущими.

«Гран-при» конкурса — Большую золотую медаль,— диплом первой степени и денежную премию в размере 500 рублей получили любители из Челябинска за киноленту «Рабочий человек». Любопытно, что этот фильм, как и большинство на конкурсе, сделан о сегодняшнем дне, о том новом, что рождается в нашей жизни ежедневно: о почине сталевара Челябинского металлургического завода И. Панфиловского, обратившегося ко всем сталеварам страны с призывом добиться чести варить сталь в день рождения В. И. Ленина — 22 апреля 1970 года. Фильм сделан взволнованно, на отличном операторском и режиссерском уровне.

Среди узкопленочных лент первый приз получила работа москвички Барановой «Разлив». Жюри фильмов производственно-технической тематики единодушно пальму первенства присудило кинофильму «Щекинский эксперимент». Надо сказать, что смотр, подобный тульскому, проводится впервые в мире. На нем было продемонстрировано свыше 125 любительских лент. Большой интерес у всех вызвал кинофильм «Люминисцентная микроскопия», сделанный врачом из Запорожья Л. Коншиным. В нем показана методика применения в микроскопических исследованиях светящихся красителей. Фильм отлично снят на цветной 8-*мм* кинопленке.

«Когда смотришь эти работы — не верится, что они сделаны любителями. Я назвал бы их умельцами нового кинематографа,— сказал присутствовавший на торжественном закрытии конкурса летчик-космонавт Герой Советского Союза А. Леонов.— Приятно, что это не только фильмы пейзажные, спортивные, туристские, но и ленты, затрагивающие глубокие жизненные и человеческие темы». Он рассказал собравшимся, как снимался фильм «Скафандры над планетой» — о классах киноподготовки космонавтов.

— Каково ваше главное впечатление от конкурса? — был задан вопрос председателю жюри народному артисту СССР Г. Рошалю.

— Прекрасное внутреннее состояние наших людей,— ответил Григорий Львович,— творческий поиск, которым отмечены многие и многие кинофильмы.

За рубежом

К. Парамонова

Надежды и тревоги Пульского фестиваля

Для каждого художника естественна потребность найти тесные и постоянные связи со своими коллегами, знакомиться с процессами, происходящими в искусстве других стран. Его не могут не интересовать новые тенденции в кинематографии, намечающиеся черты современного стиля, открытия в области выразительных средств. Поэтому-то фестивали, особенно в социалистических странах, приобретают все больший размах и все большее значение.

Ежегодные национальные фестивали никогда не были только праздниками. Благодаря этим творческим встречам взаимное влияние киноискусств социалистических стран происходит более интенсивно. Творческие открытия служат прогрессу не только данной национальной кинематографии, но и искусства всех братских стран.

Справедливость требует признать, что общение художников стран социализма все же еще далеко не достаточно.

Еще очень мало публикуется у нас статей, в которых авторы — критики и режиссеры — делились бы мыслями не только о своем национальном искусстве, но и об искусстве художников другой страны. Симпозиумы, посвященные важнейшим проблемам киноискусства, также проводятся чрезвычайно редко. Поэтому фестивали, которые происходят систематически, пока еще являются наиболее действенной силой и организуют, объединяют коллективную мысль кинематографистов социалистических стран. А где, как не на фестивалях, критик может посмотреть фильмы, выпущенные за год в той или иной стране? Поэтому-то и радует, что благодаря национальным фестивалям взаимная дружеская критика, взаимный вдумчивый анализ путей развития киноискусства постепенно становятся важной и постоянной традицией наших кинематографистов.

В ряду национальных кинофестивалей важное место занимает югославский, ежегодно проводящийся в городе Пула.

В 1969 году югославские кинодеятели показали на знаменитой пульской «Арене», вмещающей двенадцать тысяч зрителей, все, что было создано республиканскими студиями за год,— тридцать один фильм. Такого широкого смотра здесь до сих пор еще не было. Картины различных студий позволяют сделать некоторые выводы о развитии современного югославского киноискусства. Это особенно интересно потому, что югославское кино давно уже стало искусством, обладающим яркими ху-

дожественными индивидуальностями, его мастера свободно владеют современной техникой и новейшими средствами кинематографической выразительности.

Произведения героического звучания — о войне, о борьбе с фашизмом — принесли славу киноискусству Югославии, И это закономерно, так как в этих фильмах отражена история народа, его мужество, патриотизм, нравственная сила и стойкость. Тот, кто хоть раз побывал в Музее Народно-освободительной армии в Белграде, знает, что ни в одном из фильмов, посвященных подвигам борцов за свободу, нет преувеличения. Наоборот, о многом пока еще не рассказано, многие прекрасные страницы борьбы народа за свободу ждут экранного воплощения.

Вместе с тем, все большее место в югославском киноискусстве отвоевывает современная тема. На этом пути у югославских художников долгое время не было заметных успехов. Чаще всего основой современных фильмов становились банальные сюжеты, ситуации частной жизни, находившие упрощенное художественное воплощение. И только в начале 60-х годов появился ряд произведений, в которых нашли отражение серьезные проблемы современной жизни Югославии.

Особенный интерес представляет фильм «Невпопад», показанный в Пуле в 1967 году. Он заслуживает пристального внимания, хотя многое в нем несовершенно и спорно. «Невпопад»—второй художественный фильм режиссера Штрбаца, одного из самых талантливых югославских документалистов. Пожалуй, именно «документальное» прошлое художника помогло ему не только найти тему своего фильма, но и определило ее новаторское художественное решение.

Фильм рассказал о трудной судьбе инвалида войны. Талантливый телевизионный журналист вмешался в судьбу бывшего воина, показал его жизнь во всей ее жестокой правде и заставил общество задуматься о судьбах людей, которым оно обязано своим сегодняшним благополучием, а может быть, и жизнью.

Какова мера ответственности художника перед теми, кто в войне и в труде на благо общества потерял свое здоровье? Где границы права художника обнажать перед обществом личную жизнь конкретного человека со всеми ее трудностями? В чем заключается долг художника? Вот лишь некоторые проблемы, которые поставил Штрбац в своем произведении. Этот серьезный, вызывающий споры фильм заставляет людей задуматься над тем, что происходит вокруг них, ощутить сердечное волнение художника, встревоженного неблагополучием в некоторых областях жизни страны. Но, пожалуй, главное достоинство этого фильма — его подлинно национальный характер и сквозящая в нем вера художника в высокую нравственную силу своего народа. Все те трудности и сложности жизни, о которых смело говорит автор, показаны так, что не расслабляют зрителя, а вызывают у него активное чувство ответственности за решение проблем, стоящих перед обществом. Язык фильма прост и емок, это язык реализма.

Я остановилась именно на этом фильме потому, что вижу в нем удачное обращение к тем острым современным проблемам, которые волнуют сейчас художников и которые пока что интересно поставлены лишь в немногих картинах.

Сейчас в Югославии не фильмы о войне, а именно картины, посвященные современности, рассказывающие чаще всего о трудностях жизни, определяют характер киноискусства. Большинство из этих картин сами югославы называют «черными». Во многих случаях намерения авторов очень серьезны, продиктованы благородными мыслями и чувствами. Но нередки случаи, когда фильмы не раскрывают правдиво и глубоко подлинный материал жизни и не предлагают ни новых художественных средств, ни интересных творческих решений. И все же наиболее горькое чувство остается не от того, что наблюдаешь много творческих неудач или неполных удач при бесспорно добрых намерениях авторов. Досаднее то, что в фильмах часто ощущают-



«Засада»

ся спорная идеологическая концепция авторов, неумение исторически конкретно подходить к анализу явлений. К сожалению, именно фильмы этого рода доминировали на экранах Пульского фестиваля в 1969 году.

По праву критика, наблюдающего за развитием югославского кино в течение многих лет, мне хотелось бы высказать свое отношение к происходящим в нем процессам. И хотя и говорят, что, мол, со стороны виднее, я все же отнюдь не претендую на роль непогрешимого судьи, так как считаю, что виднее все же тому, кто находится рядом с рассматриваемым явлением.

Мне хочется начать свои размышления о современном югославском кино именно с «черного кино», которое, на мой взгляд, наиболее полно выразилось сейчас в творчестве Живойина Павловича.

Я видела такие фильмы Ж. Павловича, как «Пробуждение крыс», «Когда я буду мертвым и белым» и «Засада». Первая и вторая картины были спорными, но они еще позволяли надеяться, что режиссер способен увидеть и иные грани жизнь Югославии. Третья — «Засада», на мой взгляд, весьма эффектная в своем изобразительно-пластическом решении, но идейно несправедливая, ложная картина. Если и прежде удивляла однотонность изображения жизни Павловичем, то последняя его картина, как мне кажется, возводит в абсолют его прошлые недостатки, тщетно пытаясь окрасить в черный цвет наиболее героическую пору в истории страны.

Павлович не пытается искать конструктивные решения. Вокруг себя он видит только растерявшуюся молодежь. Кажется, что молодые люди типа героев Годара для него воплощают идеал человека, не мирящегося с жизнью, разрушающего все вокруг и способного уничтожить даже самого себя, чтобы только не жить «этой жизнью». Они — эти молодые люди,— отрицая обычные для человека нормы нравственности, видя в них зло, грязь, возмущаясь ими, в значительной мере сами порождают лишь зло.

Фильм «Засада» Павлович посвятил первым послевоенным дням в стране, времени революционных преобразований. Здесь он обращается, так сказать, к истокам характера своего излюбленного героя. Для этого нужно было на время стать историком, исследователем и, тщательно изучив материал, воссоздать страницы прошлого. Но метод Павловича и при работе над историей остался тем же, что и при создании фильмов о современности. Павлович предельно субъективен. Он рисует явление таким, каким хочет его представить, а не таким, каким оно было в действительности. Даже там, где он в чем-то прав, он односторонне подходит к жизни, не раскрывая ее многогранности и диалектической сложности.

Герой фильма «Засада» — чистый, наивный юноша, всей душой воспринявший идеи социализма. Он участвует во всех делах, которыми заняты были в то время люди деревни. Он даже едет вместе со старшими товарищами в одно из сел ликвидировать опасного вожака банды, где и погибает.

Юноша гибнет от случайной пули, но эта случайность представляется в фильме закономерностью. Кругом хаос, дикий разгул, бессмысленное тупое веселье, громкие речи и пышные фразы, и движение

героя от революционного, романтического восприятия жизни к горькому разочарованию является, с точки зрения автора, закономерным результатом для каждого честного человека. Новая жизнь врывается в тихую деревню, как шквал. Агитаторы произносят пустые, трескучие речи, без конца пьют, поют песни. Все это оглушающе шумно, как-то бездумно. В эту жизнь вклиниваются убийства, оргии, которые устраивают старшие товарищи героя с развращенными учительницами, только и слышна бесконечная площадная ругань. И снова танцы, песни, танцы... Во главе процессов революционизирования деревни авторы фильма ставят людей, не заслуживающих никакого уважения: один из них — честный коммунист, но он груб и некультурен, другой — подлец, присвоивший после гибели товарищей все их боевые заслуги. В этой страшной жизни, в этом хаосе только такие — циничные, властные приспособленцы — и выживают.

Таков рассказ Павловича о первых днях победы, о начале революционных преобразований. Отсутствие объективного анализа исторического процесса, очевидная односторонность идейных концепций позволяют предположить авторскую предвзятость. В этом фильме можно услышать крик так называемого «маленького человека», барахтающегося в жизни, не способного ни в какой степени управлять событиями. Для такого взгляда на жизнь естественны и пессимизм и подверженность всяким влияниям, в первую очередь западным модным философским течениям и теорийкам.

Очень хотелось бы, чтобы Павлович остановился, внимательно всмотрелся в свою жизненную концепцию. Никто не призывает его к отказу от критики или к бездумному бодрячеству. Напротив, очень ценно, когда истинный художник видит темные стороны жизни, но только при одном условии: если он своими произведениями помогает людям понять все сложное, о чем повествует.

Мы знаем, что в югославской действительности поводы для критики есть: существует безработица, трудности в экономике. Нельзя отрицать реальные трудности, переживаемые обществом. Дело в форме критики и ее целях. Можно и нужно критиковать, чтобы скорее исправить ошибки. А можно критиковать, не понимая природы отрицательных явлений, просто констатируя, что что-то плохо, забыв даже, как это случилось с Живойином Павловичем, о светлых днях освобождения, о невиданной консолидации общества во время войны.

В этой связи хочу остановиться на картине, которая вызвала в Югославии острую полемику и которую по смыслу можно поставить в один ряд с фильмом Павловича, но появление которой и ошибки, с моей точки зрения, объясняются отчасти иными причинами. Это картина Желимира Жильника «Ранние труды».

Жильник окончил правовой факультет Белградского университета и получил уже достаточную известность, создав ряд любительских и документальных фильмов, за которые получал премии. «Ранние труды» — его первый художественный фильм, посвященный жизни четырех молодых людей, которые резко критически относятся к окружающей их жизни и «от слов переходят к делу». Порвав со своими семьями, они уходят из дому, чтобы бороться против современного мещанства, освобождают себя от всяких нравственных норм и занимаются «политическими» акциями. Так, например, они внушают крестьянам, что коллективизация приведет их к полной гибели (за что крестьяне их избивают), пропагандируют «культурную революцию» в духе хунвейбинов (за что в милиции им сбривают волосы). После всего этого они пытаются «разделить с народом его судьбу» и начинают заниматься тяжелым физическим трудом (но неспособные к нему — быстро бросают работу).

Как видим, в самой структуре фильма заложена авторская критика позиции героев фильма. Она проглядывает и в не-

которых других сценах. Так, например, молодые люди находят в лесу оружие и, как дикари, беспорядочно стреляют, играют в пленных и в расстрелы; они выкрикивают политические лозунги, извращая их смысл. Но основная сфера интересов этих молодых людей — секс. В этой сфере они особенно активны и об этом непристойно говорят на протяжении всего фильма.

Эти молодые люди не нашли себе места в жизни, в их головах все смешалось. Далеко не дети, они социально неграмотны. Борясь, как им кажется, с мещанством, сами они, однако, сеют его злые зерна. История молодых людей написана автором так, что в фильме затрагивается огромное количество проблем. Многие из них по интеллектуальному уровню героев вовсе и не могли бы в действительности интересовать их, даже вряд ли подобные молодые люди знают о существовании этих проблем.

Самое характерное в работе режиссера то, что он неотступно следует за своими героями, не оставляя их даже в самые интимные моменты их жизни, но далеко не всегда при этом добираясь до понимания причин их экстравагантных поступков. «Вот они какие, молодые люди, заблудившиеся в дебрях современных политических ситуаций»,— говорит он, не задумываясь о том, что их сделало такими. В фильме нет ни намека на это. Кто научил героев так нелепо бунтовать, кто начинил их формулами, которых они не понимают, и что позволяет им, пытающимся решить глобальные проблемы, освободить себя от всех норм человеческого общежития? Ответа нет.

В конце картины молодые люди убивают девушку (самую активную из них) за то, что она порвала с их прежней бурной «деятельностью» и вернулась к нелегкой, но естественной, трудовой жизни в семье. Они не просто ее убивают, но предварительно насилуют где-то на грязном пустыре и хладнокровно, размеренным шагом уходят от трупа. Звучат слова Сен-Жюста о том, что революционер, остановившийся на полдороге, погибает. Это ирония? Если так, то просто бестактная, непонятная. Взявшись за такую тему, художник прежде всего для себя должен определить свое отношение к героям, которые должны быть понятными в своей сущности зрителю. Режиссер этого не сделал. Поэтому его «смелость» не вызывает уважения. Это не столько смелость, сколько бестактное фрондерство, наивное и порой жалкое желание произвести впечатление любыми средствами. Он смотрит на мир глазами своих героев-разрушителей, он позволяет им любые политические бестактности (таковы, мол, эти люди), проявляя тем самым бестактность по отношению к зрителю. Особенно досадно, что серьезный молодой автор, ухватившись за злободневные события, смешал воедино разнородные факты, не осмыслил их.

Грустное впечатление произвел на меня также новый фильм А. Петровича, видного мастера югославского кино. Фильм «Скоро будет конец света» не просто неудача. Все гораздо сложнее, на мой взгляд. Успех предыдущей картины «Скупщики перьев», естественно, побудил режиссера и дальше использовать колоритный материал цыганского фольклора. В новом фильме он тоже представлен выразительными кадрами. Но это, пожалуй, все, что есть интересного в этой работе. Как это ни странно (ведь речь идет о зрелом художнике), кажется, что А. Петрович конструировал фильм, исходя из определенных конъюнктурных соображений. Пригласил цыганский ансамбль, поручил главную роль (деревенской учительницы) знаменитой французской актрисе Анни Жирардо, без какой-либо сюжетной необходимости и связи пародийно изобразил некоторые политические ситуации.

Герои этого фильма — деревенские циники, пьяницы, забитый жизнью свинопас, немая дурочка, над которой издеваются все односельчане. Учительница увлекает в свои любовные сети пастуха, которого незадолго до этого деревенские бездельники ради озорства женили на немой дурочке. Они

же натравили его впоследствии на жену, в сущности спровоцировав ее убийство.

Нет сомнения, что данный фильм А. Петрович снимал с явным расчетом на успех на Западе. Не случайно фильм прежде всего был показан на фестивале в Канне, где, к слову сказать, он не имел успеха.

К сожалению, лицо фестиваля в Пуле в 1969 году определяли фильмы такого рода «критического» направления, фильмы мрачные, порою даже безысходные и нередко скучные, фильмы, в которых зачастую ставятся под сомнение не только многие достижения социалистического государства, но и высокие идеалы, за которые издавна боролись лучшие люди Югославии.

Однако целый ряд увиденных нами критических фильмов не хотелось бы записывать в число «черных», так как их направленность имеет под собой реальную почву, и только непропорциональность мрачных и светлых сторон, недостаточное чувство меры, а порой и неглубокое понимание закономерностей общественного развития или иные причины вносят в эти фильмы мотивы мрачной безысходности.

Таким мне представляется фильм режиссеров Л. Козомара и Г. Михича «Воронье». Жизнь героев этого фильма трудная. Постаревшему боксеру надо искать новую профессию. Троих молодых танцоров выгнали из театра. При всем том, что мы не знаем конкретных причин неустроенности героев фильма, факт остается фактом — им приходится бороться за существование. Мы знакомимся с ними в тот период их жизни, когда у них одна-единственная цель — обеспечить себе прожиточный минимум, который помог бы им стать на ноги, почувствовать себя людьми. А пока что — у них все трудно. Молодые люди что-то крадут, мошенничают, хитрят и, наконец, даже убивают. Это недалекие люди, их действия — это не борьба в серьезном смысле слова, это попытка приспособиться к жизни, кое-как просуществовать. Многое отталкивает от этих людей, названных автором «вороньем». Действительно, порой они напоминают воронье, которое набрасывается на падаль. И в то же время есть в этих людях черты, которые заставляют их жалеть. Но не «кладбищенской жалостью», как говорил Горький. Возникает чувство своей ответственности перед людьми, не приспособленными к жизни, молодыми, беспомощными. Ведь герои фильма — это не те современные юноши, которых мы увидели в других югославских фильмах, пропитанные цинизмом, лишенные всяких человеческих чувств. Нет, героям этой картины свойственны многие по-настоящему хорошие качества. И даже в том, как они привязались друг к другу, в их взаимопомощи, в их дружбе много поистине человечного. Особенно привлекательно показана трогательная любовь героя фильма к своей престарелой матери. Старая женщина, потерявшая разум, доставляет сыну много трудностей. Из-за нее соседи выгоняют его из квартиры. Ему часто приходится находить ее одну, беспомощную, на улице. И в той нежности, с которой он заботится о ней, проявляется добрая душа этого человека. Гуманистические мотивы отчетливо звучат в этом фильме и оставляют зрителю надежду, что герой фильма найдет в себе силы вырваться из трудного быта.

Элементами серьезной, но безысходной критики современного общества характеризуется фильм «Время без войны» (режиссер Б. Иванов-Гапо) — о молодом человеке, который вернулся в деревню, где раньше жил и работал его отец, честный коммунист. Юноша не нашел себе места в деревне, не сумел там построить свой дом, образовать семью. Этому помешали некоторые объективные экономические трудности.

Деревня, в которую он вернулся, расположена где-то в высоких горах. Жизнь здесь во многом отличается от жизни в более крупных населенных пунктах. Прошлое этой деревни сложное. Борьба честных тружеников за построение основ социализма на селе была чревата противоречиями. Некоторые уходили из деревни, не

достигнув в этой борьбе цели. Иные отключались от всеобщего стремления к лучшей жизни и втихомолку строили свое хозяйство. Много тяжелых сцен прошлого показано в фильме. Не менее жестокие сцены происходят здесь и сейчас. Автор весьма сложно трактует взятую им тему. Критикуя в эпизодах-ретроспекциях ошибки кооперации, он вместе с тем показывает, что путь единоличных усилий в условиях проводимой в Югославии экономической политики также не мог привести отдельного человека к победе. Герой фильма долго и честно трудится, но когда спустя годы он везет собранную им шерсть в город, она не находит покупателя.

В финале картины герой в отчаянии разрушает свой двор и звучит песня: «Зачем ты, мать, меня родила». А молодая женщина, совсем еще недавно наивная, шаловливая, беззаботно резвящаяся девочка, как бы символ прошлой чистой жизни этой деревни, тихо плачет. Теперь это уже женщина, которая увидела много горького. Гармония ее несложной естественной жизни разрушена, и неизвестно, что ее ждет дальше. Таков мрачный итог картины.

Фильм изобилует событиями, и, может быть, надо смотреть эту картину несколько раз, чтобы связать воедино все сложные нити произведения. Но все равно автор несет ответственность за то, что у зрителя остается лишь чувство безысходности. Помоему, такой итог недостаточен, когда художник говорит о таких сложных явлениях, которые затронуты в этом фильме.

Мне говорили, что в самом существе рассматриваемого здесь конфликта есть жизненное зерно. Не спорю. Моя неудовлетворенность возникает оттого, что художник недостаточно четко осмысливает материал и не помогает зрителю понять суть происходящих событий.

Можно понять и оценить тревожную озабоченность целого ряда серьезных кинематографистов реальными далеко не простыми процессами окружающего их бытия. Однако нельзя не отметить во многих фильмах явную увлеченность показом негативных сторон жизни в ущерб осмыслению ее позитивных явлений. К тому же создается впечатление, что в представлении некоторых авторов югославских фильмов только общество виновато в судьбе личности, сама же эта личность вправе освобождать себя от каких-либо обязанностей перед обществом.

В картине режиссера-дебютанта Й. Лешича «Какой-то далекий блеск» также есть попытка коснуться явлений современной жизни и чувствуется требовательное отношение к отдельным ее проявлениям.

В этой картине герой решает кончить жизнь самоубийством. Он уезжает в какую-то далекую гостиницу, но несколькими телефонными звонками все же пытается связаться с миром, с которым собирается свести счеты. Сюжет строится на ретроспекции: герой вспоминает общество, в котором он жил; оргии, в которых участвовал; представителей того мира, к которому принадлежал он сам, преуспевавший некогда адвокат. Зависть, предательство, равнодушие коллег погубили этого человека. Звонки тщетны — никто не приходит к нему. В сущности, только теперь, когда он в беде, когда он потерял свою былую славу, он понимает, на каком песке было построено его благополучие. Он никому не нужен, никому не интересен.

Только один старый коммунист, партизан, которого герой никогда особенно и не ценил, хотя находился с ним в приятельских отношениях, понимает, что с другом произошла беда.

Лишь этот только в финале возникающий мотив позволяет думать, что герой фильма, опираясь на поддержку честных, достойных людей,— тех, кого он раньше высокомерно отодвигал на последнее место в своих симпатиях,— все-таки сможет найти конструктивный выход.

●

Принято считать, что количество мало что определяет в искусстве. Я думаю наоборот. Может, например, выйти в свет

один принципиально новаторский фильм, открывающий какие-то новые пласты жизни либо еще невиданные возможности жанра, стиля, и он сделает для искусства неизмеримо больше, чем десятки бездарных, серых картин, хотя бы из близких по проблематике этому талантливому произведению. Однако порой тематическое однообразие либо одностороннее видение многими художниками мира только с его темной стороны, столь количественно превалирует, что само это количество становится решающим фактором. Так именно и случилось сейчас в югославском кинематографе.

Возможно, что появление некоторых модернистских пессимистических картин — это своеобразная реакция на тенденции к упрощению, на догматизм некоторых прежних фильмов. И все же мрак, в который погружена часть современной югославской кинематографии, не может не обратить на себя внимание как югославских художников, так и тесно связанных с ними друзей из других социалистических стран. Ведь социалистическое искусство при всем разнообразии проблематики разных стран, национальных особенностей, богатстве творческих индивидуальностей и различии темпераментов художников имеет и общие для всех черты. Корни этой общности заложены в мировоззрении коммуниста, они обязательно должны проявиться в его оптимизме и гуманизме. Враждебная идеология в наш век не просто существует где-то там, за границей. Маскируясь, она проникает в любые щели. Пользуясь нашими слабостями или недостаточной вооруженностью законами исторического развития, апологеты ее овладевают незрелыми умами, запутывают художников, не умеющих разобраться в глубокой сущности того или иного сложного явления. Настало время, когда художник обязан быть философом, он не может только фиксировать на бумаге или пленке близлежащие факты.

Театральный советский режиссер Георгий Товстоногов признался в одной из своих статей, что создать на сцене характер,



«Привет Марии»

выражающий время в его развитии,— сложнейшее дело. «Часто не хватает таланта, умения мыслить на заданном современностью уровне. Легко ошибиться, принять случайное за закономерное или, напротив, недооценить того, что действительно прочно и основательно входит в жизнь. Говорить о подобных ошибках необходимо и оценивать их следует нелицеприятно». Очень точно сказано. Лучше не скажешь. Тем более что несколькими строками ниже Г. Товстоногов, этот самобытнейший художник, не останавливается перед тем, чтобы повторить известную и мудрую истину о том, что творческий итог «решает в конечном счете мера таланта художника, партийность его позиции».

Югославские критики обеспокоены тем, что происходит сейчас в их искусстве. Они пишут об отрицательном воздействии произведений Ж. Павловича на его эпигонов, о том, что только отдельные югославские картины и только в отдельных культурных центрах вызвали интерес зрителя, что большинство последних фильмов «наших авангардистов» шло в пустых залах. Беспокойство это закономерно. И прежде всего необходимо понять природу ошибок молодых, талантливых, ищущих авторов. Часто неясность позиции может быть следствием определенного профессионального снобизма, желания быть оцененным главным образом знатоками, себе подобными; отсюда — намеренная зашифрованность идейного и сюжетного смысла, за-

трудненность образного изложения, которая в конце концов может быть истолкована отнюдь не в пользу художников, а прямо против них.

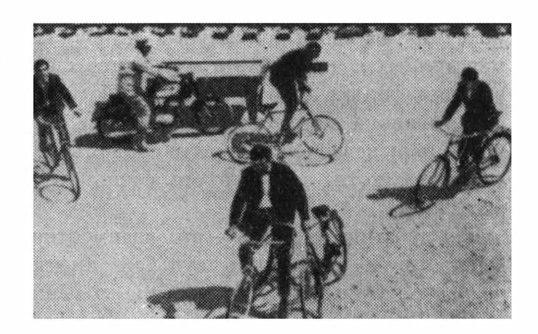
Какова, например, позиция авторов фильма «Случайная жизнь» Петара Креля, Анте Петерлича, Зорана Тадича? Они рассказывают о двух служащих какого-то учреждения, которые отсиживают на своих рабочих местах положенные часы. Им по 30 лет. Достигли они в жизни малого. Семей у них нет. Случайные встречи заполняют досуг. Объединяет этих двух товарищей только общее увлечение греблей. Здесь, как кажется вначале, они находят единственное удовлетворение. Жизнь их скучна, неинтересна. Справедливо оценивая подобное существование, авторы воспроизводят его во всех натуралистических подробностях, но не находят при этом убедительного финала произведения. Они дают некую символическую концовку. Герои, победив в соревновании, продолжают и после финиша грести с тем же упорством и удаляются по реке от зрителя, как когда-то удалялся от зрителя идущий по дороге Чаплин. Вот как сформулирована эта авторская мысль в аннотации: «Когда уже кажется, что все вернулось на прежние времена, в сумрачное прозябание, два друга делают последнюю попытку, чтобы отбросить все то, что их связывает». Но нарочито символический конец не вяжется с натуралистическим по характеру повествованием. В результате от фильма остается впечатление скучного незавершенного рассказа, в котором не ясна итоговая авторская мысль.

Из-за драматургической слабости у некоторых авторов не находят ясного выражения даже хорошие мысли. Так, например, «Привет Марии» режиссера Клопчича — это рассказ о том, как молодые люди, гимназисты, пройдя через ряд трудностей, становились истинными патриотами и вместе со всем народом боролись за освобождение Югославии. Но из-за несоразмерности частей, неумения правильно драматургически выразить свою мысль фильм этот, в сущности, рассказывает о том, как развлекались молодые люди в первые дни войны.

Неточность идейной концепции сценария сказалась также на режиссерском дебюте, может быть, в чем-то спорном, но безусловно талантливом. Речь идет о фильме режиссера Боро Драшковича «Гороскоп». Его фильм интересен и, бесспорно, свидетельствует, что создал его настоящий художник. Точно и убедительно воспроизводит он жизнь на маленькой железнодорожной станции, где однообразие и скука прерываются только останавливающимися изредка поездами дальнего следования, из которых выбегают на минутку веселые и кажущиеся такими беззаботными разноязыкие люди всех возрастов. Скучно, очень скучно жить на этой станции молодым людям, полным здоровья и сил. Бесцельно бродят они под палящим солнцем, выдумывая себе нехитрые забавы. Миниатюрная продавщица газет, появившаяся на станции, неприступная и загадочная, естественно, становится центром внимания мужской молодежи. Но вот молодые люди, увидев, что интересующая их девушка пошла на свидание к человеку, которого она видела только раз, жестоко мстят ей, зверски изнасиловав ее. Безобидные на первый взгляд юноши совершают дикое преступление. Как это могло случиться? Всем ходом развития фабулы автор направляет мысль зрителя к выводу, что, не находя применения своим силам, не имея интересной работы и удовлетворяющего их досуга, наконец, не имея вокруг себя людей, которые бы их духовно обогащали, герои фильма постепенно опускаются, теряют веру в доброе, прекрасное, теряют перспективы жизни. В таких условиях зло становится особенно заразительным, и падение их кумира, разочарование в той, которая казалась им единственным лучом света в их скучной, беспросветной жизни, приводят юношей к преступлению. Фильм говорит о том, что нравственное невежество губительно для человека, что рано или поздно оно может привести к преступлению. Эта

мысль достаточно серьезна. Беда только в том, что чувство меры явно покидает автора в некоторых сценах.

Ошибочность замысла, драматургическая слабость сценария помешали и интересному художнику В. Мимице создать фильм, который полностью завладел бы чувствами зрителя. С творчеством Мимицы мы знакомы давно — «Понедельник или вторник», «Кайя, я убью тебя». Это фильмы сложные по построению, но всегда интересные, с глубокой мыслью. Как бы ни был труден для восприятия фильм «Кайя, я убью тебя», в нем ощущалась любовь к своему краю, понимание его особенностей, его красоты. И вот «Происшествие» — фильм, который построен как парафраза на известный чеховский рассказ. Дед пошел продавать лошадь и взял с собой маленького внука. Лес, природа, лошадь, с которой так жалко расставаться мальчику. Все это прекрасно. Словно не смотришь, а вдыхаешь прохладу леса, по которому идут герои, чувствуешь аромат, который их одурманивает,— так прекрасно это снято в фильме. А потом паром, где молодые и старые люди, женщины и мужчины, едущие на ярмарку. Они в приподнятом настроении, шутят, смеются. И маленький мальчик из мира сказки и прекрасной природы попадает в гущу народной жизни, атмосфера которой так хорошо передана в эпизодах ярмарки. И вдруг возникает какое-то острое, гнетущее чувство опасности. Паромщик показывает старику на двух подозрительных людей. С этого момента включается мотив иной жизни — темной, преступной. Лошадь продана. Тот же путь героев. Тот же лес, только теперь не поэзия, не сказка сопутствуют деду и внуку, а преступление. Как рок, следуют за ними двое подозрительных мужчин. Они настигают и убивают деда. Но тот ждал этой роковой минуты и успел отдать деньги внуку. Мальчик прибегает к какому-то дому и находит здесь приют, отдав хозяйке на сохранение деньги. Но и здесь рок преследует мальчика. Это, оказывается, дом, в котором живет один



«Гороскоп»

из грабителей и убийц деда. И вот убийцы уже в доме. В то время как мальчик с дочерью хозяина находятся на чердаке, и девочка засыпает, он наблюдает за тем, что происходит в комнате. Поняв, где он находится, ребенок старается незаметно выскользнуть из дома. Его узнает один из грабителей. Но грабитель убивает свою дочь, а мальчик бежит с криком: «Дедушка! Дедушка!..»

Внешне Мимица точно следует в своем талантливом фильме за Чеховым. Но внутренне он от него отрывается там, где начинает в духе современного «фильма ужасов» нагромождать жестокие сцены, как бы упиваясь страшными, чудовищными подробностями. Поэтому в итоге остается впечатление, что художник, который так поэтично нарисовал природу, любовь деда и внука, в дальнейшем навязывает зрителю мысль о беззащитности простых и естественных чувств и вечно прекрасной природы перед злом.

И все же фильм этот сделан большим художником, путь которого от претенциозности, абстрактности, модернизма идет к реализму, к языку, близкому и дорогому зрителю. А это залог будущего пути Мимицы к зрителю.

В некоторых югославских фильмах стремление авторов к психологической глубине не достигает цели, и снова здесь виной неточный замысел. Фильм «Замурованные» недавно умершего молодого режиссера Кокана Раконьяца мог бы стать интересным социальным исследованием двух характе-

ров, определенных социальных типов. Но мне думается, что где-то в этом интересном в целом фильме есть существенный «недобор», ошибка концепции, мешающие ему стать произведением большого социального значения, хотя замысел его очень интересен.

Все действие фильма — это взаимоотношения двух связанных судьбой людей: человека, отбывающего наказание за убийство,— сильного, не сгибаемого никакими истязаниями мужчины, и охраняющего его милиционера. Действие, за малым исключением, происходит в тюрьме. Все время перед глазами только два героя, но зрителю не скучно. Фильм заставляет с большим вниманием следить за всеми нюансами отношений этих людей. Жестокий милиционер с наклонностями садиста сначала истязает своего подопечного, потом проявляет к нему сочувствие. Он не понимает, что дает силу этому человеку, который так упорно борется за свою жизнь. Этот интерес к заключенному становится особенно острым после того, как узник спасает жизнь тонущему в реке милиционеру, дважды ловившему его во время побега из каторжной тюрьмы. Но зрителя увлекают не события, а познание двух разных характеров. Один из них более ясный — узник, борющийся за свою жизнь, анархичный, социально опасный человек, сила которого тем не менее увлекает автора. Будто бы ему вовсе не важно, что именно привело человека в каторжную тюрьму. Но зрителю об этом нельзя не думать. За всем буйством каторжника видишь только страшную судьбу человека-зверя, жившего во имя удовлетворения своих плотских желаний. Его свободолюбие выражалось лишь в желании жить так, как хочется, делать, что хочется, не имея ровно никаких обязательств перед обществом. Он мог убивать и истязать других людей, потому что они для него лишь препятствие для удовлетворения его инстинктов. Позиция, с которой подходят авторы к анализу своего героя, поэтому весьма противоречива. Отсюда и возникает непонятная идеализация этого «героя»-убийцы. Что касается второго персонажа — тюремщика, то он особенно ясно убеждает в сбивчивости авторской позиции. Тюремщики — по концепции авторов — во все века тюремщики. И спасающая общество от убийц милиция нашего времени мало отличается в их представлении от прежней полиции. Та же жестокость, садизм, та же радость от того, что от них зависит не только свобода, но и жизнь подопечного. Здесь дело не в какой бы то ни было критике органов югославской юстиции. Тюремщик для них — это вечный психологический тип человека. Не общество руководит его действиями, нет, его поступки — автоматический результат того, что он, тюремщик,— определенный психологический тип.

По ходу сюжета тюремщик рассказывает историю своей жизни каторжнику. Выясняется, что в их судьбах есть что-то общее. Чувствуется, что милиционер завидует преступнику, у которого хватило духа убить любовника своей жены, тогда как он в подобной ситуации проявил, как ему кажется, слабость. Милиционер завидует силе воли, яркости личности убийцы. Под влиянием всех сложных накопившихся в нем чувств милиционер решает даже отпустить своего подопечного, помочь ему убежать из каторжной тюрьмы. Но... тюремщик всегда тюремщик. Поиграв со своей жертвой и порой, казалось бы, искренне желая помочь тому убежать, он в последнюю минуту перед побегом убивает заключенного.

Итак, два типа людей, за которыми стоят два мира, никогда якобы не имеющие возможности сомкнуться на реальной почве жизни. Как видим, снова авторская концепция, на этот раз замкнутая в пределах ученического повторения экзистенциалистской идеи о внутреннем нерасторжимом единстве палача и жертвы, сделала невозможным осуществление подлинно художественного произведения. А между тем игра актера, режиссура, отличная работа оператора Петковича, сумевшего найти неожиданные и разнообразные точки съемки

и добиться выразительности кадра, могли бы привести к лучшим результатам. Да и сам замысел — столкновение столь разных характеров — мог бы при ином подходе привести к интересным решениям.

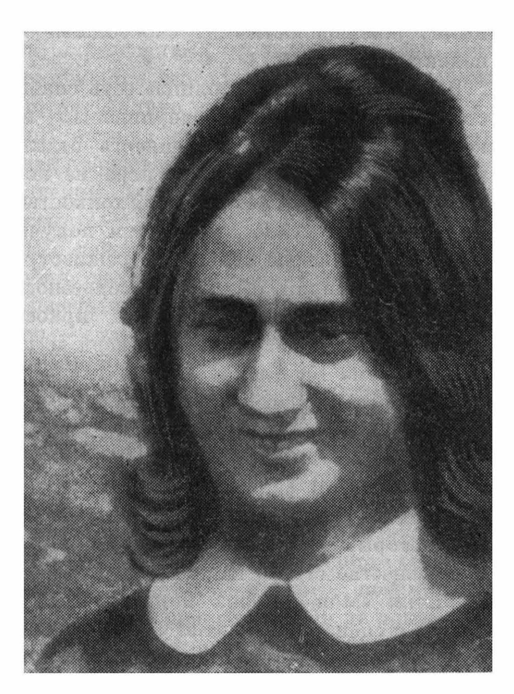
Картины, подобные перечисленным, не могут не вызывать тревожного чувства, но было бы неверным не видеть рядом с ними тех, пока еще менее многочисленных, но более светлых по характеру фильмов, которые также были представлены в Пуле. Забегая вперед, скажу, что именно эти фильмы и благожелательство, с которым они были приняты зрителем и оценены жюри, свидетельствуют о том, что из сложной ситуации, в которой находится сейчас югославское кино, намечается естественный выход. Киноискусство и зритель неразделимы. А зритель ждет от художников произведений, в которых был бы глубокий и непредвзятый анализ жизни и которые доставили бы ему эстетическое наслаждение.

В этом году Большую «Золотую арену»— главную награду фестиваля — получила картина «По ходу солнца» сценаристки Сташи Борисавлевич и режиссера Ф. Шкубони. В ней рассказано о героической девушке, которая отправилась в далекое горное село работать учительницей. Этот гуманистический, светлый по своим идеалам фильм привлекает именно тем, что он как бы сочетает в себе влюбленность художника в свою героиню, в народ, о котором он повествует, с серьезным разговором о тех реальных трудностях, которые претерпевает современная югославская деревня. В фильме возникает образ прекрасного народа, стремящегося к образованию, пытающегося справиться со всем тем, что встает на его пути к добру и настоящей цели. Герои фильма вовсе не какие-то ходячие добродетели, а озорные, темпераментные, часто ошибающиеся люди. Но мы узнаем в этих современных людях их героических отцов, которые от мала до велика вставали на защиту своей родины, своей деревни, которые погибали, но не сдавались и были в трудные военные годы сильными, жизнерадостными, способными на подвиги.

В фильме «По ходу солнца» есть слабые стороны. Излишняя «говорливость» некоторых эпизодов, упрощенность отдельных сюжетных линий, да и игра не всех актеров отличается необходимой тонкостью. Однако не случайно этот фильм получил главные премии не только за режиссуру, но и за сценарий. Гуманизм, серьезность реальной жизненной проблемы, яркость характеров и необыкновенная вера в победу разума и добра — отличительные черты этого произведения. Большая «Золотая арена» — заслуженная награда фильму.

Рядом с этим фильмом можно назвать и другие, не отмеченные премиями, но пафос которых — в любви к родине и вере в могущество своего народа.

Фильм «Моя сторона мира» режиссера (он же и сценарист) Влатко Филиповича — один из самых интересных дебютов. В этом фильме ощущаешь прежде всего любовь художника к своей родине, к суровой каменистой земле Герцеговины. Трудно жить на этой земле, где солнце является источником всех благ и оно же порой губит все, созданное людьми. Но тот, кто родился в Герцеговине, любит свой край. Когда жестокая нужда гонит мужчин в заморские страны на заработки (а действие фильма происходит между двумя последними войнами), тяжелое горе переживают люди. Женщины, провожая своих мужей, братьев, сыновей и беря на себя все бремя жизни, проявляют человеческую силу, перед которой нельзя не преклоняться. Как рыдание народа, звучит в фильме песня женщин, в которой они проклинают Америку, отнявшую их мужчин. Этот эпизод снят молодым режиссером с подлинным драматизмом и с большим обобщающим смыслом. Мужчины уходят, чтобы прокормить семьи, чтобы, вернувшись, облегчить им жизнь. Они любят свою землю. Этот уход им труден. Поразительно точно показано молодым художником, как несчастье объединяет людей, как каждый



«По ходу солнца»

рассказа старика, и из поведения маленького героя фильма зритель выносит одно: ошибки, которые ты совершил сам или совершают другие,— это тоже твоя жизнь, жизнь твоей земли. Со сжатыми кулачками стоит маленький герой среди суровых скал, такой же твердый и несокрушимый, как люди, среди которых он вырос. И хотя здесь тоже горький финал, но молодой художник как-то заставляет верить, что трудный опыт взрослых сделает маленького героя сильным и честным, потому что он знает, как трагически переживают люди свои ошибки. Здесь есть осмысление автором всего происходящего через судьбы героев и их отношения. В этом фильме, как и в реальной действительности, рядом со смертью — всегда жизнь, которая побеждает. Ребенок, сосущий материнскую грудь,— вечный символ жизни — остается самым ярким, обобщающим образом финала картины. Вечна жизнь, вечны каменистые скалы, небо, вечен народ, среди которого вырастает мальчик — герой этого фильма. И когда в конце картины мальчик встречается с девочкой и возникает намек на первое, еще детское чувство, понимаешь, что жизнь прекрасна. Это и есть истинный финал картины. Вот почему мы знаем, что маленький герой, как настоящий мужчина этого прекрасного края, выдержит все, что встретится на его пути.

Когда думаешь о югославской кинематографии в целом, именно такие дебюты представляются залогом ее будущего развития.

В югославском кино большую историю имеет жанр приключенческий. К сожалению, не замеченным жюри фестиваля прошел новый фильм режиссера Хайрудина Крвавaца «Мост». Мне же кажется, что как картина приключенческого жанра «Мост» обладает рядом существенных достоинств. Сценарий написан с несомненным пониманием жанра. Напряженное внимание, с которым от начала и до конца следишь за событиями фильма,— доказательство высокого мастерства авторов.

Оставаясь в рамках любимого народом

житель села понимает, что приходится переживать его соседу, родственнику, другу. Здесь своей землей дорожат настолько, что даже сильная, страстная любовь не может заставить человека уйти с этой земли. И когда один из героев этого фильма просит свою возлюбленную убежать с ним из деревни, он знает, что иначе как отказом она не ответит.

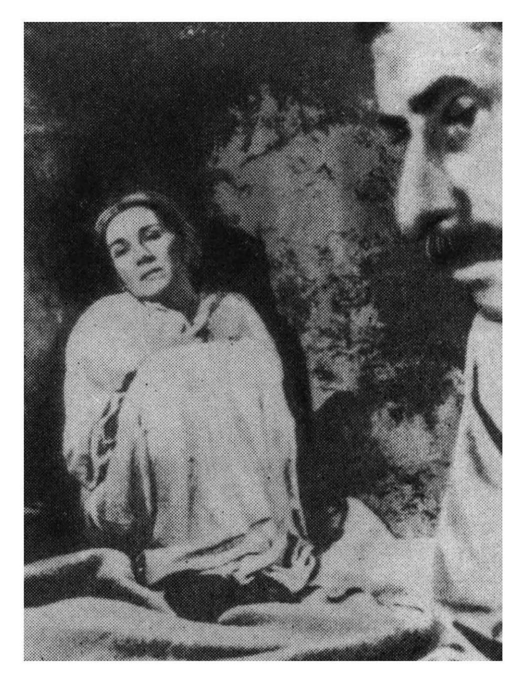
В этом фильме действие протекает как бы в двух временах: в реальном настоящем и прошлом, о котором рассказывает старик мальчику, пришедшему к нему попросить горсть зерна. Этот старый человек совершал в жизни жестокие ошибки. Убив своего соперника, с которым вместе ездил в Америку, он потом женился на его невесте и прожил с нею несчастную жизнь. Он рассказал мальчику эту печальную историю, чтобы хоть кому-нибудь передать свой трудный опыт жизни. Мальчик же, который узнает все это, и сам видел в жизни много тяжелого: мать изменила отцу. И из

приключенческого жанра, Х. Крвавац главное свое внимание направляет на то, чтобы характеры героев несли в себе большой заряд гуманизма, чтобы запоминались не столько ситуации, сколько поведение человека в тех или иных обстоятельствах. Это особенно ценно потому, что нередко еще в фильмах этого жанра неожиданные и остроумные ситуации являются самодовлеющими, а героев фильма слабо запоминаешь даже и по внешнему облику.

Есть и в фильме «Мост» неожиданные ситуации, в которые, поразмыслив, не веришь, есть и маски вместо живых образов (это относится, главным образом, к персонажам из вражеского лагеря). И все это искупают идейный пафос картины и яркость положительных характеров!

Время действия фильма — война с фашизмом.

...В распоряжении югославских партизан остается семь дней для того, чтобы уничтожить мост, через который спустя неделю пройдут немецкие войска. Мост этот — военный объект такой важности, что его охраняют не обычные воинские части, а специальные части СС. Авиация, в силу сложных географических условий, не может гарантировать успех операции. И тогда командование, руководители партизан поручают диверсанту, известному под именем Тигр, вместе с отобранными им самим людьми разрушить мост. Он знает, что если задание не будет выполнено, то погибнет не менее пяти тысяч человек. И вот на глазах у зрителя Тигр с товарищами проводит эту серьезную диверсионную операцию. Среди героев фильма — итальянский партизан, который всегда находится рядом с полюбившимся ему югославским мальчиком «Бамбино», и опытный диверсант по прозвищу Мрачный. В этой же группе находится инженер, которого смелым и рискованным способом заполучил Тигр. Инженер в свое время руководил строительством этого моста и теперь не в силах разрушить свое детище. Так по ходу действия раскрывается несколько



«Моя сторона мира»

интересных, волнующих человеческих историй. Итальянский партизан видит, как на его глазах погибает дорогой для него «Бамбино». Опытнейший диверсант не смог разгадать врага. Инженер, насильно взятый диверсантами, наблюдает беззаветность, с которой борются его похитители, и постепенно он сдает свои позиции. Сначала он показывает опору — самую уязвимую часть моста, а позднее, спасая симпатичного ему итальянца, сам взрывает мост.

Все, что происходит в фильме, это не просто внешнее действие, увлекательное и неожиданное. Все это — результат внутренней борьбы людей, преданных родине, знающих, что от них зависит ее судьба. Истинное патриотическое чувство руководит каждым, пробуждая в людях беззаветную самоотверженность. И это показано чрезвычайно убедительно. Именно драматизм, острота ситуаций убеждают зрителя, мотивируя нравственные подвиги




«Мост»

каждого из действующих лиц. Герои этого фильма не просто смелы и мужественны, это люди высокой морали. Они способны тонко чувствовать, проникать в психологию другого человека; их взаимоотношения — это взаимоотношения интересных, духовно богатых людей.

Мастерство режиссера Крвавача в этом фильме заметно окрепло. Его прежний фильм «Диверсанты» уступает по своим художественным достоинствам новой работе.

Умение достигнуть максимальной напряженности действия, сочетая ее с достаточно глубокой разработкой психологии героев, точным показом обостренных человеческих отношений, прекрасный подбор актеров, естественность мизансцен, чувство ритма — все это говорит о значительном шаге вперед, который сделал режиссер в столь любимом зрителем жанре. Среди фильмов, посвященных войне, фильмы Крвавача продолжают героические традиции югославского народа, с любовью рассказывая о его мужестве.

Со вторым полнометражным фильмом «Отлив» выступил на фестивале Владо Павлович. В своей первой картине «Дети воеводы Шмидта» В. Павлович ставил тему войны на современном материале. В новой работе он, воспевая гуманизм, честность югославских патриотов, их умение отдать служению людям все свои лучшие силы, обращается к военному времени. В «Отливе» В. Павлович касается многих серьезных исторических проблем. В частности, говорит об измене четников, сыгравшей роковую роль в истории Югославии, о поднятой ими братоубийственной войне. Сюжет фильма несколько усложнен, запутан и труден для восприятия.

Однако многие образы, и в первую очередь молодая женщина-комиссар, запоминаются. Замысел фильма интересен; привлекают стремление к психологическому анализу поведения героев, темперамент режиссера. Очевиден его профессиональный рост. Я уверена, что Владо Павлович еще создаст свое самое главное произведение.

Наиболее ярким, народным фильмом о войне наряду с картиной «Мост» является фильм «Когда услышишь колокола» режиссера Антуна Врдоляка. Об этой картине, получившей у нас на VI Московском фестивале премию, писали много. Она продолжает лучшие традиции не только югославского кино, но и кинематографий братских стран. Замысел ее свеж и интересен. На фестивале в Пуле она была одним из самых значительных вкладов в подлинно народное искусство и наряду с охарактеризованными выше удачами югославских кинематографистов позволяет смотреть оптимистически на будущее югославского кинематографа.

Если в 1968 году после Пульского фестиваля некоторые югославские критики уже предвидели быструю стабилизацию опре-

деленных стереотипов, таких, как насилие, секс, эротика, и опасались того, что очернительские тенденции приобретут широкое распространение, то после Пульского фестиваля 1969 года можно определенно сказать, что опасения эти не были напрасными.

В Югославии нередко можно слышать, что в киноискусстве их страны существуют два лагеря, условно названные традиционалистами и модернистами. Мне трудно согласиться с таким делением, потому что, как я стремилась показать выше, оба лагеря внутренне неоднородны. Некоторые из режиссеров являются откровенными последователями дурных и чуждых традиций Запада. Поиски других закономерны, их творчество в пути. И тот из них, кто быстрее придет к зрителю, окажется победителем. Тот, кто станет необходимым людям своим искусством, станет художником, творящим историю национального кино. А все конъюнктурное, «фраппирующее», скандалезное, сколь бы оно ни выглядело порою смелым и «модным», забудется, так как все, что оно дает людям,— это минутное удивление и чувство стыда за художника, который столь «смело» обнажает перед всем миром свой цинизм, свое неинтересное «я», свое эпигонство.

Итак, нынешнее состояние югославского кинематографа дает материал для обстоятельного, откровенного и товарищеского рассмотрения. Хотелось бы, чтобы этот откровенный разговор был понят нашими друзьями как доброжелательный, полный веры в огромные их потенциальные силы.

Ведь при всех сложностях пути югославского кинематографа, раздираемого сейчас противоречиями, многое в нем обнадеживает. И первое — это большой отряд талантливых дебютантов. Затем — поворот к реализму одного из интереснейших художников — В. Мимицы. Дальнейшее



«Отлив»

движение вперед таких режиссеров, как Х. Крвавац, Ф. Шкубоня, В. Павлович, прекрасных операторов Ф. Водопивеца, А. Петковича, Б. Перака и других.

Важно, чтобы югославские кинематографисты ощутили свою личную ответственность перед зрителем, перед молодежью, которую они воспитывают своими произведениями.

Художник — это очень обязывающая должность на земле.

Филип Боноски

Американская действительность и кино[*]

Массовый поток демонстраций против войны во Вьетнаме, состоявшихся в Вашингтоне 15 ноября 1969 года, ознаменовал собой самую высокую на тот период точку борьбы за прекращение войны.

Они также обозначили начало небывалого по силе идеологического контрнаступления администрации Никсона, конечная цель которого — задушить недовольство в Америке и навязать стране немоту маккартизма.

В прошлом редко две противоположные позиции в американской идеологической жизни достигали такой острой поляризации.

Вице-президент Спиро Агню до и после демонстраций мирного «моратория» выступил с серией тщательно подготовленных речей, которые большинство нынешних американских комментаторов рассматривают как рассчитанный первый ход в стратегическом плане, имеющем целью заткнуть рот недовольству в Америке, отделить американскую молодежь и интеллигенцию от широких слоев народа и с помощью кнута создать в стране шовинистскую атмосферу, под прикрытием которой реакционные силы, возглавляемые Никсоном, смогут и дальше продолжать свою деятельность.

В своих позднейших выступлениях, которые шокировали и на какой-то момент даже оглушили часть американцев, Спиро Агню, являющийся, очевидно, рупором самого президента Никсона, прямо напал на «миролюбивую» позицию прессы, телевидения, радио и косвенно кино, которое, во всяком случае, не могло не понять смысла его намеков.

Агню заявил, что средства массовой информации, особенно Нью-йоркский центр, попали под влияние «либералов», что они дают общественности одностороннее объяснение американской политики во Вьетнаме, он обвинил их в том, что они выступают против мнения большинства американского народа, так называемого «молчаливого большинства». Одновременно Агню пытался отождествить массовые антивоенные выступления 15 ноября в Вашингтоне и в других городах по всей стране с беспорядочными судорогами «экстремистских» групп — с анархистской деятельностью хиппи и йиппи; из его выступления следовало, что даже магнаты — владельцы корпораций, контролирующие средства массовой информации в Америке,— каким-то образом подпали под идеологическое влияние сил, которые Агню определил как «незрелые» и даже «абсолютно непатриотичные».

Получившие печальную известность нападки Агню были сделаны с крайне правых позиций. Это было выражение точки зрения сторонников Голдуотера в республиканской партии (которые там в меньшинстве), выступающих против так называемых «восточных устоев» («истаблишмента») — центра американской плутократии. Эта тактика слишком похожа на гитлеровскую демагогию относительно «плутократов», хозяйничавших в Германии и из тисков которых Гитлер обещал «освободить массы».

Беспрецедентные и открытые нападки на «священное» право свободы печати, с при-

[*] Статья написана для журнала «Искусство кино».— *Ред.*

зывом к «народу» начать наступление против лиц, осуществляющих административный контроль над прессой и телевидением, произвели в стране сильнейшее впечатление.

Смысл этих выступлений был настолько зловещим, что все признали, что Америка достигла качественно важного момента, своего рода перекрестка, который может определить характер американской общественной и, конечно, интеллектуальной жизни на некоторое время в будущем, если призыв Агню будет иметь успех.

Но независимо от его успеха или неуспеха стало очевидно, что столь решительный и продуманный отход от самого почитаемого атрибута американской традиции, священность которой прежде считалась неоспоримой, указал на наличие острого кризиса в американском правящем классе. Этот кризис вызревал годами. Однако обострение началось позднее и наступило почти внезапно.

Вьетнамская война и борьба негров за освобождение высвободили самые разные центробежные силы в американской жизни, в результате чего у многих американцев закружилась голова — не от успехов, увы, а от ощущения надвигающейся катастрофы.

Короче говоря, сейчас Америка переживает время, когда ничто не стоит на месте. Все традиционно принятые взаимоотношения либо ломаются, либо гнутся от жестокого перенапряжения, которому была подвергнута наша общественная структура. Это время почти всеобщего разочарования интеллигенции, особенно молодой, в установившихся нравственных нормах и обычаях. Это время всеобщего взаимонеуважения. Время анархии. Время, когда «отчужденный», внеобщественный тип, дотоле скрывавшийся от общества или живший внешне «приличной» жизнью, вышел на поверхность не робко, а воинственно, часто утверждая, что именно он является подлинным голосом нового сознания в обществе. Это время, когда гомосексуалисты, садисты и мазохисты, преступники с патологическими склонностями, моральные анархисты получили доступ на общественную арену и требуют не только терпимого к себе отношения, но и «прав на самовыражение», не менее священных, чем «права» бэббитов*, положение которых в американском обществе считалось доныне самым прочным.

Это время острейшего мелкобуржуазного бунта, судорожно выступающего против непрерывного скрытого процесса экономической консолидации монополий; процесса таких масштабов, идущего такими темпами, что весьма скоро можно будет сказать, что все национальное богатство Америки (вместе с ее колониальным богатством) сосредоточено в руках удручающе малого количества финансовых магнатов, власть которых распространяется столь широко, что не поддается сравнению ни с какими аналогичными явлениями в прошлом. Движение финансового капитала к открытому овладению государственной властью становится все более и более очевидным; с приходом Никсона оно почти уже достигло конечной точки. Простому гражданину страны все труднее бывает провести границу между государством и монополистическим капиталом, так как практически ее уже почти не существует.

Этот процесс монополизации тоже усугубил общий кризис американской жизни, так как теперь самые широкие слои населения Америки с тяжелым сердцем отдают себе отчет в его существовании и в опасности, которую он таит для будущего страны. Уже сейчас понятие «военно-промышленного комплекса», лишь частично отражающего трансформацию, произошедшую в последние годы, становится в Америке вполне разговорным выражением. Все чаще, особенно среди молодежи, раздаются голоса, отождествляющие интересы крупнейших монополий с военной политикой администрации, и попытки молодых американцев заставить одну из крупнейших

* Бэббит — герой одноименного романа С. Льюиса, ставший символом американского мещанина. (*Прим. ред.*)

химических компаний «Доу Кемикл» прекратить производство напалма для военных целей — яркое проявление осознания этой тождественности.

Не удивительно, что, оказавшись лицом к лицу с этими и многими другими явлениями действительности (убийства президента Джона Кеннеди, сенатора Роберта Кеннеди, преподобного Мартина Лютера Кинга, марш бедняков в Вашингтоне, разгром «черных пантер» и пр.), большая часть общепринятых идеологических институтов потеряла в какой-то момент способность сдерживать и тем более осуществлять контроль над этим своеобразным культурным взрывом. Кино не является исключением из этого общего правила.

Какое-то время американское кино отставало от европейского в реакциях на изменившуюся обстановку.

После того как в конце 50-х годов появились первые антивоенные картины вроде «Доктора Стрейнджлава», в кино начался период затишья и неопределенности, взорвавшийся лишь убийством президента в 1963 году.

Это фантастическое по своей невероятности событие, казалось, разворотило все тело государства, и из него вывалились разлагающиеся «внутренности» американского общества, дотоле благополучно там пребывавшие и скрывавшиеся от общественного мнения за лозунгами, провозглашавшими, что Америка-де стала, за исключением нескольких «прорех» бедности, страной постоянного изобилия и не имеет оснований больше задумываться над проблемой голода.

Убийство Джона Кеннеди, так же как убийства Кинга и сенатора Роберта Кеннеди, показало, что если Америка и стала «потребительским раем», нравственно она недалеко ушла от гангстерского уровня, характерного для американской городской жизни 20-х годов. Впоследствии правительственные доклады откровенно признают, что Америка в основе своей — страна расизма и насилия.

Вьетнамская война довела вопиющее противоречие между утверждениями американских апологетов и правдой американской действительности до драматической кульминации. Никогда прежде радужные лозунги не вступали в такой жестокий конфликт с живой действительностью, особенно для молодежи, как в этой войне.

Население в целом было потрясено также и рядом событий, хаотично обрушившихся на неподготовленную к их восприятию страну: преступления перемежались с невероятными научными достижениями, в том числе с полетом и высадкой на Луне. Пошатнулись не только принятые научные, но и нравственные ценности. Марксисты в этом замешательстве и оцепенении видели доказательство того факта, что суть американской жизни переросла свою «одежду», то есть общественную систему, и поэтому неизбежны какие-то перемены; но даже этот анализ не мог упорядочить судорожный ход событий. Тем же, у кого не было средств для научного анализа происходящего, казалось, что впереди только хаос, только анархия.

За короткий срок — с убийства Кеннеди и до попытки Спиро Агню взять под контроль разбушевавшиеся силы — на авансцену вышли новые тенденции американской общественной и, что существенно, культурной жизни. Культурная жизнь опередила общественный рост и изменения. Она подавала сигналы о приближении опаснейшего шторма.

В этой статье я попытаюсь описать, что из этих процессов было выражено в кино и что не было, а если не было, то почему.

Одним из самых драматических последствий «кризиса условностей», в свою очередь вызванного кризисом американской экономической и политической жизни, стало «высвобождение» дотоле подавляемых и часто считавшихся несуществующими общественных типов, анонимное, иногда преступное, но всегда подпольное существование которых никогда или почти никогда не попадало в поле зрения широкой общественности.

Но с распадом общественных норм и принятых условностей они всплыли на поверхность. Причем они появились на сцене не с извинениями и не с самозащитой, они выступили воинственно и даже нагло. Они пришли, вооруженные идеологией, частично подготовленной для них Сартром из смеси Кьеркегора с другими философами. В основном это была молодежь.

Среди типов, попавших в поле зрения американской общественности и в значительной степени задавших тон культурной жизни, были хиппи, йиппи, негры — экстремисты расистского направления, анархисты, гомосексуалисты, словом, отщепенцы, которые восстали против мелкобуржуазных общественных ценностей и в культурном отношении обрели себя в этой оппозиции.

Они заключили союз (и часто действительно объединялись) с молодым поколением, пробужденным к политической жизни неспособностью администрации справиться с кризисом, особенно в период правления президента Джонсона. Эта политически активизировавшаяся молодежь стояла за сенатором Робертом Кеннеди и сенатором Юджином Маккарти, который был не только весьма независимым политиком, но к тому же еще и поэтом. Его сторонники участвовали в «Чикагской бойне» 1968 года, как это видно из фильма «Бесстрастный экран».

Первые попытки американского кино приспособиться к взрывчатым переменам, охватившим Америку так неожиданно, что никто не успел к ним подготовиться, выразились в довольно робких фильмах, где черные показывались в сравнительно более положительном виде, чем раньше.

До этого времени негр как главный герой вообще не существовал в американской культуре, а в кино он появлялся лишь в двойной роли шута или слуги. В героической роли он не был известен не только стране, но даже и своему народу.

Правда, он существовал в этом качестве в «подпольной» радикальной и марксистской культуре, и борьба за его существование и выход на сцену американской жизни непрерывно в течение многих лет велась марксистами, а также некоторыми прогрессивными литераторами и общественными деятелями, не связанными с марксистским учением.

Однако Юг, где рабство было еще живым воспоминанием, где черный человек, освобожденный от видимых цепей рабства, оставался, как прежде, экономически прикованным к своему «хозяину», где он подвергался террору, не имел никаких прав, которые хоть в малой степени уважались бы белыми, не имел даже права голоса, был жертвой всех вообразимых видов унижения, получал нищенскую оплату за ту самую работу, за которую белым платили вдвое-втрое больше,— этот Юг диктовал пределы, за которые не могло переступить искусство в изображении негров.

Драматические перемены в положении черных в Америке начались после второй мировой войны. Они набирали темпы по мере того, как ускорялось антиколониальное движение во всем мире. Американскому империализму было все более затруднительно выступать за границей в роли «поборника демократии», когда дома у черных не было никаких существенных прав. После того как штаб-квартира ООН расположилась в Нью-Йорке и туда стали съезжаться делегаты из бывших колоний, все труднее было поддерживать версию, что негры в Соединенных Штатах пользуются теми же правами, что и белые, особенно когда многие черные дипломаты почти во всех концах страны не раз испытали на себе дискриминацию из-за цвета своей кожи.

Американский империализм счел необходимым урезать некоторые наиболее очевидные и возмутительные привилегии, которыми пользовались представители правящего класса на Юге (находившегося в свою очередь под финансовым контролем Северных банков) более ста лет. Недовершенная буржуазно-демократическая революция 1861—1865 годов на Юге была вновь медленно и осторожно пущена в ход. Окопавшиеся силы южан-реакционеров, в течение

многих лет выступавших в роли компрадоров, почувствовали, что их власть под угрозой, и начали оказывать яростное сопротивление. Их сопротивление привело к конфликтам — сначала вокруг таких «простых» вопросов, как право негров есть в любом ресторане или занимать любое место в общественном транспорте, — которые оканчивались жестокими расправами с неграми и достигли кульминации в 1967 году — это был год «бунтов», прокатившихся по стране и оставивших за собой пепелища в центральных районах десятков городов; при этом число негров, убитых полицией, достигло нескольких сотен.

В многочисленный список жертв борьбы за гражданские права, за «черное освобождение» внесены Мартин Лютер Кинг, Медгар Эверс, глава борцов за гражданские права в Миссисипи, и отчасти сенатор Роберт Кеннеди.

Эта горькая борьба приблизила границы гражданских свобод для черных, однако прогресс по сравнению с путем, который еще предстоит пройти, был столь невелик, что в результате он лишь привел к еще более воинственному настроению масс черного населения, к постоянным требованиям ускорить темпы освобождения. Пробуждение черных масс к политической деятельности породило новое национальное самосознание и новые требования: создания специфической — черной культуры, восстановления подлинной истории черных и даже расистское требование изоляции общественной и политической жизни негров от белого большинства.

В такой обстановке Голливуд не мог и дальше изображать черных, как услужливых, пассивных, невежественных, ребячливых и «от природы» негероических людей. Напротив, если Голливуд хотел заставить слушать себя, он должен был хотя бы частично откликнуться на новое положение вещей. И вскоре стали появляться фильмы, где негры изображались как вполне узнаваемые человеческие существа с нормальными стремлениями и желаниями. Новая волна фильмов («Угадай, кто придет к обеду», «В разгаре ночи», «Настороже», «Рабы» и другие) в разной степени отражала новый подход к черным.

Но и здесь были поставлены новые пределы. Хотя негр не мог больше изображаться как «недочеловек», его выводили совсем не таким, каким он был в действительности. Новый «приемлемый» негр, появившийся на экранах кино и телевидения, был, в сущности, просто темнокожим вариантом белого мелкого буржуа, воплощающего миф, первоначально культивировавшийся для широких масс белых американцев и звучащий еще менее правдоподобно применительно к неграм. Но по сравнению с карикатурой, составлявшей один из главных элементов американской культуры многих поколений, эта новая «респектабельная» версия черного человека все же представляла собой шаг вперед. Однако и на этом этапе подлинная борьба за полное освобождение не могла найти прямого выражения в кино (хотя оно имело место на внебродвейских сценах), за исключением пары неудачных картин, вроде мелодрамы «Настороже» — этого осовремененного варианта фильма тридцатых годов «Осведомитель» (фильм рассказывал об осведомителе времен Ирландской революции), только на негритянскую тему и с негритянскими актерами,— и фильма «Рабы».

Более характерным стало использование в кино черных героев для создания «шокового» элемента. В фильме «Угадай, кто придет к обеду» «гвоздь» сюжета — в «шокирующем» событии: милая белая девушка из мелкобуржуазной среды влюбилась в негра и ведет его «домой», к расистски настроенным родителям, понимая, какая борьба ждет ее впереди. Другие фильмы использовали «проблему» возможности сексуальных отношений между белыми и черными тоже прежде всего, как «шоковый» элемент, чтобы вернее привлечь внимание и деньги публики.

Но фильмы (гораздо чаще — пьесы), в которых участвовали черные актеры, особенно если они играли значительные роли, как бы редко это ни случалось, вдохнули

новые жизненные силы в выдохшийся американский кинематограф и в целом оказали животворное воздействие на всю кинопромышленность. Мы помним первую в этом ряду пьесу покойной Лоррейн Хэнсберри «Изюминка на солнце», которая была экранизирована, и недавнюю пьесу Лонна Элдера «Церемония у черных стариков»: пьеса имела большой успех у критики, когда ее поставили два сезона тому назад вне Бродвея,— теперь она также экранизируется.

Однако новым подходом к изображению негров не исчерпывается список проблем, навязанных Голливуду прокатившимися по стране волнениями, во главе которых стояла в основном мелкобуржуазная молодежь. (Кстати, «Голливуд» — это только привычный «общий термин», в данный момент большинство фильмов снимается помимо Голливуда, хотя и на американские деньги; съемки ведутся «на натуре» — в Испании, Италии, Франции, Англии и т. д., много картин ставится в Нью-Йорке.)

Это был «молодежный бунт», породивший совершенно новый стиль жизни, состоявший, в разных пропорциях, из анархии, недоверия, нигилизма и множества «новых революционных» теорий, из которых возник идеологический винегрет, известный как идеи «Нового левого движения».

Замешанный на обрывках теорий, заимствованных у Маркузе, Мао Цзэ-дуна, Че Гевары, Сартра, Камю, Дебрэ и многих других, этот бунт реально обрел плоть под влиянием потрясений, вызванных Вьетнамской войной, того прямого безжалостного воздействия, которое она оказала на жизнь молодежи.

Эта война нарушила «естественный» ход жизни целого поколения молодежи, в том числе мелкобуржуазной, и даже в какой-то степени детей правящей буржуазии. Интересно в этой связи отметить, что хотя негры и молодые рабочие несли на себе все тяготы войны, наиболее бурная антивоенная реакция родилась, тем не менее, в среде молодой белой интеллигенции.

Лицемерие правящей верхушки, ведущей эту войну, смехотворная неубедительность доводов в защиту политики Белого дома и нравственные страдания, которые война причинила думающим людям во всех концах света, породили среди молодежи волну скептицизма; скептицизм этот постепенно перерос в открытую оппозицию вплоть до отказа от службы в армии.

Но вопрос о причинах войны вовсе не был конечным пунктом. Ящик Пандоры открылся, и закрыть его было уже невозможно. Поставив под сомнение точку зрения «старшего поколения» (правящего класса, взрослых мелких буржуа) на этот жизненно важный вопрос, американская молодежь или по крайней мере широкие слои молодой интеллигенции начали ставить под сомнение и другие ценности, которые в течение многих лет воспринимались как нечто само собой разумеющееся. Ключевое место среди них занимал миф, что американское превосходство в технике и производстве «потребительских удобств» представляет наиболее высокую ступень цивилизации. Напротив, молодежь все чаще стала отождествлять технический прогресс с нравственной отсталостью и бессилием решить социальные проблемы.

Они видели перед собой старый вопиющий общественный парадокс, к острому восприятию которого их подготовила война, угнетение черных в Америке. Молодежь стала связывать их страдания с колониализмом и войной во Вьетнаме, хотя часто при этом оставалась на сомнительной идеологической платформе. В их толковании сути империализма, например, было больше от «левого» догматического экстремизма, чем от Маркса, но налицо было осознание противоречий, и одно это уже говорило о громаднейших переменах в сознании американской молодежи по сравнению с любым периодом в прошлом.

Все они стали «революционерами». «Революция», как они ее себе представляли, означала не только захват государственной власти, но также разрушение всей системы буржуазной культуры и условностей. Слово «революция» — в их толковании не-

обычайно растяжимый термин — применялось и для обозначения активных действий в кампании по избранию сенаторов Маккарти и Кеннеди на пост президента, и по отношению к прямым бунтарским действиям — «партизанской борьбе» против государства путем взрыва бомб. «Революция» включила в себя также движение хиппи и йиппи, большинство которых выключилось из американской общественной жизни и стало жить замкнутыми «коммунами»: одни — близ Нью-Йорка и Сан-Франциско, другие — в пустынях Запада. Их паролем была личная свобода. Они отрекались от участия в «крысиной гонке» американской жизни — гонке за успехом, материальным благополучием, респектабельным буржуазным положением. Они искали духовной пищи в философских и религиозных системах Индии и создали своеобразный «общественный климат», слагавшийся из следования учению йогов и постижения индийской философии под руководством «гуру» (индийский наставник и учитель). Они носили бусы, отращивали волосы, жили неразборчивой, часто противоестественной половой жизнью. Их музыкой был «рокк» или «фолк-рокк» или комбинация из индийской и американской «сельской» музыки, а также — не в последнюю очередь — негритянская музыка — блюзы и джаз (хотя джаз уже вышел из моды). Они увлекались наркотиками.

Столь колоритные «революционеры», в основе своей абсолютно не опасные для государства, как будто специально были созданы для Голливуда и телевидения, которые сделали серию картин, рассказывающих, обычно с издевкой, о «хиппи», об их образе жизни и их приверженности миру не только в антивоенном смысле этого слова, но и в частной жизни. Вообще далекие от политики, они принимали массовое участие в мирных маршах, и их присутствие на таких демонстрациях, столь выразительное и заметное, стало тем зерном, из которого президент Никсон и вице-президент Агню попытались взрастить «теорию», согласно которой только экстремисты и антиобщественная молодежь вроде хиппи поддерживают борьбу против войны во Вьетнаме.

Голливуд ухватился за наиболее крайние, яркие проявления «молодежного бунта» и приспособил их к своим целям.

В ответ на широкий интерес к революционной Кубе, например, Голливуд сделал фильм «Че». В этом фильме Че Гевара был изображен как «истинный» революционер, вставший в оппозицию к Кастро, так как, по мнению голливудского Че, Кастро был «под каблуком у советских ревизионистов» и собирался «продать» кубинскую революцию американцам. Эта «позиция» Че и выдавалась за «подлинно революционную», то есть, как это открыто формулируют авторы фильма,— маоистскую. По фильму, попытки Че разжечь революцию в Боливии кончились полным провалом не только из-за того, что боливийские крестьяне якобы были счастливы жить, как жили, но и потому, что соратники Че его предали, как это, в конечном счете, делают все революционеры,— резюмирует картина.

Широкая популярность шведской картины «Я любопытна (в желтом)», допущенной для показа в США, несмотря на сцены, открыто изображающие половые сношения, что до сих пор рассматривалось законом, как порнография, положила начало новому «стилю» авангардистских фильмов, в которых «шок» порнографический сочетался с «шоком» «революционных» политических демонстраций. Этот фильм, сделанный в стиле «синема-верите», наряду с порнографическими сценами содержит эпизоды, имеющие характер социальной сатиры и критикующие «слева» ценности шведской социал-демократии. Точно такая же политическая акция, с теми же составными частями, повторилась позже в фильмах американского производства типа «Путни Своп», а также в фильмах и пьесах, посвященных биографии и «идеям» маркиза де Сада. Вообще маркиз де Сад стал совершенно из ряда вон выходящим явлением в американской культурной жизни — о нем было написано несколько пьес и книг, а также поставлено

несколько фильмов. Из этих произведений следовало, что половой садизм тоже скоро получит права гражданства в стране.

Фильмом, лучше всего выразившим жизненный стиль «молодежного бунта», был «Ресторан Алисы» с участием Арло Гатри, сына покойного композитора и певца народных песен Вуди Гатри, в свое время сотрудничавшего в коммунистической газете «Дейли уоркер».

Этот фильм изображал свободную и распущенную жизнь современного скитальца, который, в отличие от своих духовных предшественников в истории американского рабочего класса — бродяг, наемных рабочих, кочующих рабочих периода депрессии, — переезжает из города в город в автофургоне и, по-видимому, никогда не испытывает денежных затруднений. Фильм удачно уловил широко распространенное настроение повального неуважения к социальным и моральным ценностям, характерное для определенной части молодежи, а также ее идеи и проблемы и имел огромный успех. Этот открыто антивоенный и в то же время прославляющий беспорядочную половую жизнь фильм изображает деклассированного парня, не имеющего привязанностей, который мечтает о будущем в виде утопии, свободной от государственных, а также других общественных ограничений. Употребление наркотиков — не только считающейся сравнительно безвредной марихуаны, но и героина — в фильме «интегрируется» как часть установившейся культуры этой молодежи.

«Новые левые» — эта политически активизировавшаяся часть молодежи (и не только молодежи) — вместе с «новыми» теориями создали и свой собственный словарь политической и общественной терминологии, характеризовавший общественные отношения современной Америки с «новой» точки зрения. Например, вместо терминов «капиталистическая» или «буржуазная» власть, принятых у «старых левых», «новые левые» ввели более расплывчатые сочетания, например: «власть элиты», «структура власти» или «истаблишмент» («устои»); это, по сути, внеклассовые формулы, но они тем не менее хорошо служили целям, поставленным «левыми» перед собой.

Не забудем также, что принципиальное различие между, к примеру, терминами «власть капитала» и «устои» закономерно оказалось той самой щелью, куда реальная буржуазная власть вбила свой клин не только в политике, но и в искусстве.

Продюсеры фильма «Безумная из Шайо» так удачно воспользовались политическим смыслом этого различия, что, по их собственным словам, никто не смог бы этого сделать лучше. Фильм был снят по одноименной пьесе Жана Жироду, написанной в период немецкой оккупации Франции. В оригинальном виде это была антинацистская и антикапиталистическая пьеса. Вот что сделал из нее Голливуд:

«...«Безумная из Шайо»,— писали в рекламном листке продюсеры,— была написана Жаном Жироду в 1942 году, в самые мрачные дни оккупации Франции. Под прицелом автора были «устои» того периода...

Глубинный смысл пьесы заключается в главной проблеме Жироду: устои и как их разрушить. Какие устои? Любые устои. Как их разрушить? С помощью насилия.

Эта идея, овладевшая нынешним поколением «революционеров», вдохновила продюсера Эли Ландау, и он решил превратить театральный шедевр 40-х годов в фильм, осмысленный в системе понятий 70-х годов.

Подготавливая экранную версию пьесы, сценарист Эдвард Анхальт полагал, что устои оккупационного режима периода второй мировой войны, описанные Жироду, и символические фигуры, характерные для политической системы того времени, имеют к нам уже самое отдаленное отношение.

Так, из фильма был убран образ «короля канализации» — символ французского Сопротивления. Генерал-коллаборационист стал голлистом. Президент и Барон слились в образ современного «обобщенного



«Ресторан Алисы»

короля», «молодой влюбленный» стал «студентом-революционером» и так далее. В фильм введены новые фигуры — евангелист, специалист по ЭВМ и комиссар — представитель «русских коммунистических устоев».

Этим персонажам противопоставлены эксцентрики Жироду, его «люди с парижских улиц»...»

Итак, «революционеры» выступают против всех, без ограничений и оговорок, «устоев». А кто же является подлинно неподкупными солдатами революции? «Эксцентрики», «люди с улицы», то есть люмпены, если прибегнуть к привычному лексикону.

И всю эту лихую чепуху нам дарит Голливуд, стопроцентно контролируемый монополиями! Достаточно плохо сделанный фильм был тем не менее навязан публике, благодаря участию Кэтрин Хэпберн, игравшей главную роль, и других известных актеров — Данни Кэя, Шарля Буайе, Эдит Эванс и Джульетты Мазины.

Но областью, которую в первую очередь захватила буржуазная реакция, стал секс. «Новые революционеры» решили «положить конец» «буржуазному лицемерию» в вопросах секса! И как ни странно, буржуазия тоже проявила полную готовность покончить с «буржуазным лицемерием» в этой сфере. Высшими судебными инстанциями страны были скоренько приняты решения, практически уничтожавшие любые объективные критерии для определения порнографии. Суд постановил, что обсуждающееся произведение, чтобы быть принятым в новый «свободный» мир, должно иметь лишь какие-то «искупающие» аспекты, представляющие «общественную ценность», как бы слабо или сомнительно эта ценность ни была выражена. Это решение открыло путь целому потоку порнографии, из которой 2 процента приходятся на «общественную ценность», а 98 процентов — сплошная непристойность.

Бунт молодежи в области секса, к которому, впрочем, снизошли и представители старших поколений, распространился практически на всю сферу «культурного восстания», и в какой-то момент возникла опасность, что все «восстание» сведется к «бунту» в области сексуальных отношений.

Я уже говорил о де Саде. Весьма интересными в постановках по произведениям де Сада на сцене и на экране являются «комментирующие» доводы и доказательства. Так, один из героев пьесы, поставленной по де Саду, в которой сочувственно

изображается извращенный и преступный секс, в конце спектакля обращается к зрителям: «А, вы шокированы? Вы думаете, что мы преступники? Но то, что вы видели на сцене,— ничто в сравнении с преступлениями, совершаемыми нашим правительством во Вьетнаме! По сравнению с этими преступлениями, наши — просто мелкие грешки».

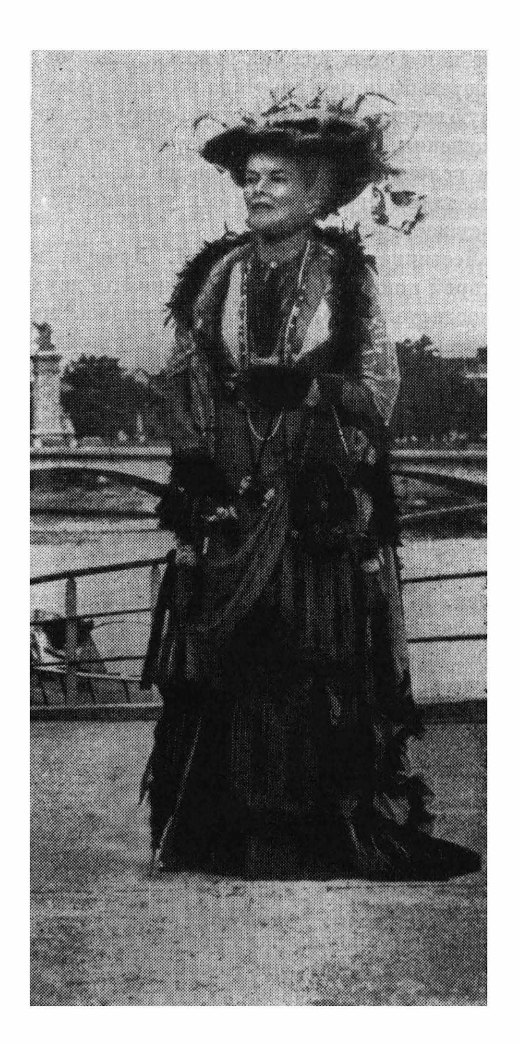
По этой логике, если вы против войны во Вьетнаме, значит вы должны «одобрять» сексуальные фантазии де Сада или, по крайней мере, терпимо к ним относиться. И действительно, особенно в свете недавних известий о резне гражданского населения, учиненной американскими солдатами в Сонгми, ни одно «преступление», изображаемое в том спектакле актерами на сцене, не может сравниться с этими реальными, действительно имевшими место преступлениями наших солдат, совершенными под эгидой нашего правительства!

Но что из этого следует?

Только то что условием, определяющим «свободу» художника в Соединенных Штатах, является всеобщая преступность! В стране, где никто не может предстать перед судом с чистыми руками, где никто не может поднять указующий перст обвинения,— преступление «исчезает», потому что преступны все: каждый делает «свое дело» a la де Сад (который во многих отношениях является философом, подлинно соответствующим настроениям, преобладающим в сегодняшней картине американской интеллектуальной жизни — или, по крайней мере, определенной ее части). Мы все свободны — потому что мы все преступники!

Разумеется, при таком подходе несогласие, бунт и социальная критика фактически исчезают, а вместо них на художника надевается маска, осуждающее выражение которой — не больше чем чистая условность.

На сцену открыто вышли гомосексуалисты, более того, их образ жизни изображается как приемлемый или, во всяком случае, возможный вариант выбора, открытого для современной молодежи. Ведь, как объяснялось в песенке из одной гомосексуальной пьесы, «любая любовь хороша».



Кэтрин Хэпберн в фильме «Безумная из Шайо»

Америка в полном смысле слова открыла для себя тему гомосексуализма. В течение многих лет гомосексуальные отношения и ситуации появлялись главным образом на Бродвее только в замаскированном виде. Знаменитая пьеса Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» была первоначально напи-

сана как драма четырех гомосексуалистов, но затем была переработана в более приемлемую версию, изображающую супружеские отношения, чтобы удовлетворить тогдашним условиям постановки ее на сцене. Теперь таких ограничительных условий уже не существует.

«Лестница» англичанина Ч. Дайера, в которой показана «совместная жизнь» двух гомосексуалистов, сначала появилась на бродвейской сцене и имела успех у критики, хотя кассового успеха не имела. Затем она была бесстрашно экранизирована с участием всемирно известных актеров Ричарда Бертона и Рекса Гаррисона и показывалась по всей стране как часть «развлекательного» нормального меню для зрителей. Такая же судьба у «Ребят из компании»: сначала это была гомосексуальная пьеса, а теперь — фильм, который будет показываться в кинотеатрах большинства городов страны. Более или менее открыто гомосексуальные отношения изображались в фильмах Энди Уорхола; считается, что он создал «модель» для фильмов такого рода своей «подпольной» картиной «Девушки из Челси».

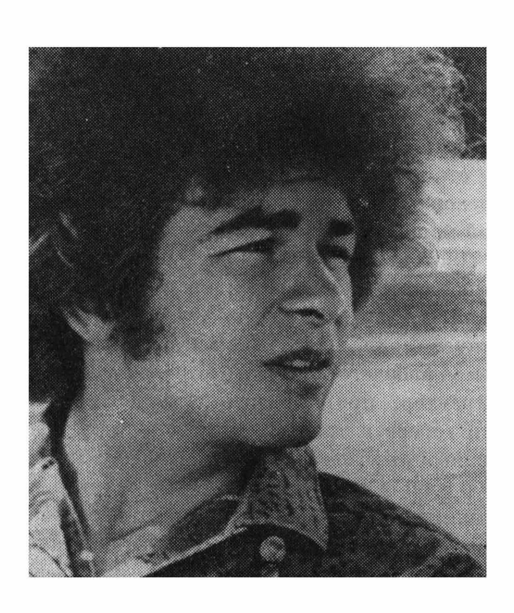
Черный юмор, театр абсурда, театр жестокости — все они рано или поздно появлялись на экране для массового потребления. По видимости, одержимое стремлением разрушить удушающие общественные условности и освободить человеческую личность это искусство на самом деле имело другую функцию и могло появиться только на нынешнем переломном этапе американской жизни, ибо имея перед собой войну как образчик самой великой безнравственности — с одной стороны, и непрерывное угнетение черных — с другой, «устои» (то есть правящие круги США.— *Ред.*) не могли противопоставить новому «аморальному» искусству традиционную «нравственную продукцию», особенно если учесть, что политические катаклизмы американской жизни не нарушили ограниченности и самодовольства, в которых купается в настоящее время большая часть буржуазии.

Действительность с ее поразительным контрастом между богатством недостойных и нищетой и страданиями большинства человечества — в том числе и значительной части американцев — была сама по себе настолько безнравственной, что невозможно было (оставаясь в пределах существующих общественных отношений.— *Ред.*) найти какую-либо платформу, достаточно высоко поднимающуюся над общим разложением, чтобы с нее можно было зачитать обвинительный акт. Достаточно лишь упомянуть, что эта нравственная функция, до последнего времени сохранявшаяся за церковью, была ею забыта или утеряна. Буквально миллионы представителей молодого поколения оказались выброшенными в бурное нравственное море нашего времени без руля и без ветрил.

Тем не менее внутри свободно связанных между собой объединений молодежного «Нового левого движения» существовала и существует сила, противостоящая силам разрушения и находящая собственный способ выражения. Эта сила выражает свои взгляды не только через более или менее редкую сеть «подпольных» газет (издающихся группами молодежи, обычно в университетах, и представляющих различные политические точки зрения или оттенки точек зрения), но также и через «независимые» фильмы.

Некоторые из них — не более чем любительские документы, посвященные местным событиям. Однако есть среди них фильмы, которые поднимаются до уровня подлинных документов времени и приобретают огромное значение. Они рассказывают об истории «черных пантер» — политической организации воинствующих негров, о мирных маршах и демонстрациях. Некоторые работы достигают подлинной художественности, например, цветной фильм «Бесстрастный экран», поставленный независимыми продюсерами, но бывший в общенациональном прокате благодаря посредничеству крупнейшей прокатной компании.

Новизна этой картины в том, что действи-



«Дезертиры, США»

тельные и вымышленные элементы объединены в одном композиционном контексте. В фильме сделана попытка срастить действительно имевшее место политическое событие (съезд демократической партии в Чикаго в 1968 году) с вымышленной историей телеоператора, который влюбляется в молодую женщину, приехавшую в город из Аппалачей (бедный рабочий район в Западной Вирджинии). Вымышленная история любви «смешана» с реальным рассказом о чикагском съезде, сопровождавшемся кровавыми стычками с полицией.

Название фильма происходит от тезиса Маршалла Маклюэна, что телевидение само по себе является сообщением, а не средством для передачи сообщения. Другими словами, телевидение само создает события тем, что «принимает» их, а не служит средством для их передачи.

Основной смысл этого интересного фильма — в борьбе против американской буржуазной политики, за право «обыкновенных американцев» на достойную, чистую жизнь.

К той же категории «независимых» относятся несколько документальных картин о вьетнамской войне. Они сняты в Швеции, но рассказывают об американцах. Фильм «Дезертиры, США» рассказывает о группе американцев, дезертировавших во Вьетнаме и нашедших убежище в Швеции. Фильм «Например, Терри Уитмор» — это подробная история жизни одного американского негра, с анализом причин, заставивших его дезертировать. Третий фильм — «Год свиньи» — большое документальное полотно о причинах возникновения и способах ведения нынешней войны во Вьетнаме с поразительными эпизодами, разоблачающими лицемерие американского вмешательства в дела Вьетнама.

В целом, американское кино (эту оценку можно распространить и на большую часть западноевропейского кино) попыталось отреагировать и как-то обуздать бунтарскую энергию, выпущенную на волю двумя гигантскими силами, действующими сейчас внутри американского общества. Удалось ему это лишь частично. Одним из главных тактических приемов была попытка направить молодежный бунт в русло «сексуальной революции». Другой прием — «деклассировать» бунт, превратить его в «общий протест» против «устоев» вообще, то есть против любого государства, независимо от его общественной природы. Третий прием — попытка включить негра в рамки американской мелкобуржуазной среды, обходя основные требования негритянского народа в целом — полное равенство, в том числе экономическое.

Как и прежде, в американском кино нет рабочего класса как классово-сознательной силы. И хотя слово «революция» произносится сегодня чаще, чем когда бы то ни было, марксизм-ленинизм, научная революция и сторонники научного социализма «не существуют» для американского кино, как не существовали и прежде.

Американское кино сегодня переживает кризис. Куда оно пойдет завтра? Несколько крупнейших компаний испытывают серьезные финансовые затруднения («Парамаунт», «МГМ», «Коламбия» и другие),

хотя благодаря своим международным связям, они контролируют кинокомпании и практически господствуют в кинопромышленности ряда европейских и азиатских стран.

Идеологически этот кинематограф отстает от событий. Он не может вести за собой, хотя и способен ввести в заблуждение. Однако необходимость делать вид, что он отражает действительность, заставляет кинематограф де-факто признавать некоторые социальные проблемы, волнующие прежде всего молодежь, а за ней и всю страну. Вот почему попытки средств массовой информации зайти «слишком далеко» в этом направлении были подвергнуты осуждению вице-президентом Агню. Можно ожидать, что антивоенные темы, и так практически не находящие выражения в официальном кино «устоев», еще меньше будут находить себе место на экране в будущем. Можно ожидать, что шовинистские темы, отражающие «жесткий» реакционный курс, на который встала администрация Никсона, найдут выражение в кино, как это уже сейчас можно наблюдать в «наказанном» телевидении.

Можно также предположить, что нападки на социальные темы в искусстве — в частности, в кино — начнутся с нападок на «порнографию». Поскольку в нынешнем молодежном движении «сексуальная революция» действительно часто тесно переплетается с социальным протестом, борьба против новой «сексуальной морали» обернется борьбой с волнующими молодежь социальными идеями. Молодые представители сегодняшней культуры, легко уязвимые именно в вопросах нравственности, могут оказаться припертыми к стенке реакцией; их могут уничтожить, как ягнят в волчьей шкуре. Если реакция решит «очистить» кино, она очистит его, конечно, не столько от секса, сколько от всех идей, тревожащих правящий класс или, по крайней мере, наиболее реакционную его часть.

Противоречивость общей картины американского кино предельно наглядно проявляется и в том факте, что в нем отсутствует социальный фильм, посвященный теме рабочего класса, выражающий его характер, природу, цели, прославляющий его героев и пропагандирующий мир, свободный от угнетения, войн и эксплуатации.

В этой связи я позволю себе с огорчением заметить, что в социалистических странах еще не сделаны фильмы, отражающие больные проблемы западной молодежи с марксистско-ленинской, социалистической точки зрения. Молодежи Запада, за неимением лучшего, ничего поэтому не остается как идеологически ориентироваться на «инфантильных» революционеров. Социалистический кинематограф, несмотря на свои замечательные достижения, пренебрегает огромными областями современной политической истории, требующими анализа с точки зрения рабочего класса, не подвергает исследованию проблемы, которые, если ими пренебрегать и дальше, упадут, как переспелые плоды, в руки извратителей вроде Годара. Так быть не должно и, я уверен, не будет.

Нью-Йорк

Перевод с английского
А. СУМЕРКИНА

С. Юткевич

Шекспировская дилогия Франко Дзеффирелли

Уверенность Дзеффирелли в успехе фильма «Ромео и Джульетта» строилась, очевидно, еще на том, что именно в театре он уже применил опыт, накопленный в неореалистической кинематографии, поэтому он и мог декларировать перед началом фильма:

«Я начал с идеи рассказать эту историю как совсем новую, с как бы незнакомыми персонажами. В некотором роде воссоздать документ в стиле эпохи неореализма».

Все, казалось, благоприятствовало этому замыслу.

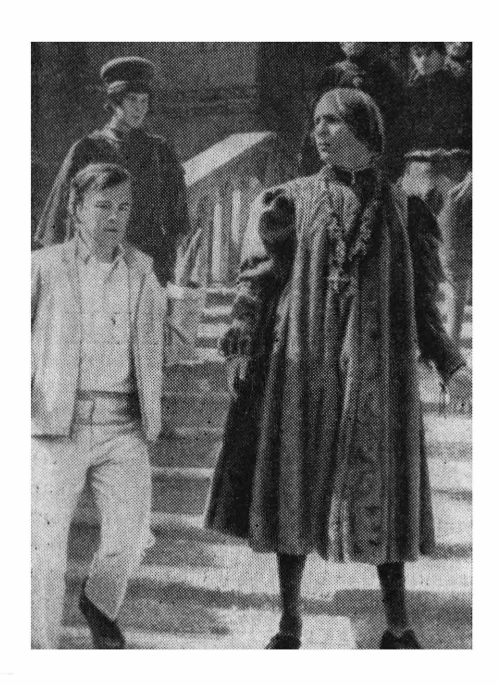
Дзеффирелли, будучи сам по происхождению флорентинцем, по образованию архитектором, за исключением центральной площади, реконструированной во дворе студии, все остальные съемки проводил в натурных декорациях. Дворец Капулетти он нашел вблизи Сьенны, сцены у дома Монтекки и дуэль он снял в маленьком городке Гуппио в центре Италии, а церковь и деревню — в ста километрах от Рима.

Так как уже в своей театральной версии он выбрал для исполнения главных ролей совсем молодых актеров, то здесь режиссер мог позволить себе еще большую роскошь подобрать исполнителей, точно соответствующих по возрасту центральным персонажам.

Однако именно здесь крылась первопричина будущих трудностей фильма. Если в предыдущей картине он встретился с опытными мастерами, такими, как Бертон и Тейлор, а на подмостках театра «Олд Вик» молодые актеры все же предварительно прошли солидную театральную школу, то выбор шестнадцатилетней любительницы Оливии Хэсси на роль Джульетты и восемнадцатилетнего юноши Леонарда Уайтинга на роль Ромео оказался отнюдь не столь удачным. Они были обречены, в конечном счете, на функции натурщиков. Их физическая молодость послужила залогом искренности, но ее явно не хватало для показа того духовного роста, который претерпевают герои, проходя через очистительный огонь любви и сталкиваясь с трагическими обстоятельствами борьбы за право на счастье. Впрочем, к сожалению, именно эта тема менее всего волновала Дзеффирелли.

Свидетельством тому был уже и спектакль. Он развивался по нарастающей вплоть до убийства Меркуцио, кстати блестяще поставленного режиссером и ставшего как бы центром всего представления. Я лично впервые видел подобную трактовку этой сцены. Вместо обычного театрального и эффектного фехтования — жестокая драка, даже скорее поножовщина, в которой Меркуцио, получая смертельный удар, сначала даже не замечает его, а окружающие его парни тем более не подозревают о роковом исходе поединка. Отсюда трагизм этой смерти, тот самый шок, который мы получаем, становясь как бы невольными свидетелями нелепой и случайной уличной

Окончание. Начало см. «ИК», 1970, № 5.



Ф. Дзеффирелли (слева) на съемках фильма «Ромео и Джульетта»

катастрофы. Она лишена всякой картинности, позы, сентиментальности. Забегая вперед, скажем, что перенесенная на экран эта же мизансцена приобрела еще большую выразительность.

Может быть, она несколько и пострадала от излишней натуральности, ибо режиссер здесь позволил соперникам покататься в пыли, следуя традициям американских вестернов, но все же в целом она производит сильное впечатление, освещенная на сей раз лучами не театральных прожекторов, а настоящего полуденного южного солнца и перенесенная в узкую улочку, чем-то напоминающую задворки современного большого города, где разворачивались памятные перипетии «Вестсайдской истории».

Этот фильм Джерома Роббинса и Роберта Уайза я упомянул не случайно. В намерения Дзеффирелли входило как можно ближе связать трагедию Шекспира с сегодняшним днем, и он прямо заявлял об этом:

«В моем понимании трагедия молодой любви, действенность чувства делает проблему живой для молодых людей. О них много говорят сегодня, однако никто не помогает им по-настоящему обрести веру в себя. Шекспир — это самый большой друг юности. Никто, по моему мнению, не создал столь свежего произведения, как «Ромео и Джульетта», написанного четыре века тому назад».

И действительно, то, что еще только намечалось режиссером в его театральной версии, в частности схожесть таких персонажей, как Меркуцио и Тибальд, с юношами из сегодняшнего Сохо, здесь доведено до конца. Меркуцио и его компания ведут себя как современные битники. Они издеваются над кормилицей с цинизмом и балагурством, переходящими в жестокость. Меркуцио, разомлев от жары, купается в фонтане совсем так же исступленно, как подставляла свое тело под струи фонтана Треви Анита Экберг в «Сладкой жизни» Феллини. Гитары в руках его приятелей вот-вот, кажется, зазвучат, как электрические инструменты «Роллинг-Стоунз». И это все могло бы быть убедительным, если бы не ошибка в выборе актера на роль Меркуцио.

Стремясь обострить образ и приблизить его к современности, Дзеффирелли выбрал рыжебородого актера Джона Мак Энери, настолько резкого по манере игры, что из роли окончательно улетучился тот момент романтизма, который так в ней необходим.

Если бы режиссер был последовательным до конца, то «черноблузником» скорее мог бы стать Тибальд, а Меркуцио перекликался бы с «хиппи», как известно, проповедующими любовь и братство между людьми. Однако, очевидно, боясь слишком традиционной трактовки образа, он перевел его в жестокую и подчеркнуто физиологическую стилистику, чем и сместил основные акценты пьесы.

Но это было бы еще полбеды. Мы уже отметили выше, что после сцены поединка Меркуцио и Тибальда и в сценическом варианте спектакля Дзеффирелли действие

шло на спад. Последние сцены режиссер как бы проговаривал скороговоркой, бегло, стремясь к финалу, для которого он так и не нашел убедительного театрального решения. Но там он был все же связан шекспировским текстом, в фильме же он позволил себе купюры, окончательно выхолостившие философский смысл трагедии. Впрочем, режиссер не хотел совсем избавиться от философии, как он сам заявлял:

«В «Ромео и Джульетте» есть элемент, который меня как бы заворожил. Это роль Судьбы. Человек, конечно, свободен, но он подчиняется, сам того не зная, высшей Судьбе. В пьесе все разворачивается под знаком судьбы, которую молодые люди не могут победить».

Это прямолинейное и наивное перенесение в фильм античной идеи о Роке и бессилии людей перед его велениями совершенно искажает подлинный смысл трагедии Шекспира и придает ей не современный, а архаический характер.

Если Дзеффирелли действительно хотел приблизить историю веронских любовни-



«Ромео и Джульетта»

ков к нашим дням, то ему следовало бы противопоставить молодой и свободной любви как раз ту самую стену из социальных и моральных предрассудков, которая так хорошо открывала действие его же спектакля на подмостках театра «Олд Вик».

Законы беспощадной и жестокой родовой ненависти, ханжеской морали, воплощенные во вражде семейств Монтекки и Капулетти,— вот против чего должен был восстать современный режиссер, защищающий молодежь Вероны. Ведь Ромео и Джульетту погубила не абстрактная власть Судьбы, а именно та конкретная историческая общественная среда, которая в пьесе Шекспира обрисована во всей своей неумолимости.

О подлинных социальных масштабах трагедии справедливо пишет Н. Берковский:

«Все напряжение трагедии в том, что Ромео и Джульетта не могут, не хотят довольствоваться случаем и его правами, точнее говоря — бесправием. В них обоих заложен закон, хотя и не принятый во внешнем мире. Там господствует закон совсем иной по содержанию и смыслу. У Ромео и Джульетты — закон человеческой личности, у окружающих — закон имени и внешних положений. Борьба Ромео и Джульетты за себя, за свою любовь — борьба закона против закона. Один образ жизни, еще далеко не ставший историческим, сталкивается с другим, который историчен издавна и только меняет свои формы...

Шекспир взял фабулу со старыми феодальными раздорами, которая в общих чертах ложилась и на антагонизмы, внутри присущие эпохе»*.

В фильме Дзеффирелли главы враждующих семейств Монтекки и Капулетти, да и вся окружающая их среда — невыразительные статисты. Режиссер обходит их своим вниманием. Они выполняют чисто служебную роль и тем самым не оказывают никакого глубокого влияния на трагические судьбы Ромео и Джульетты.

Но для того чтобы быть доказательными, обратимся к самой кинематографической ткани фильма.

Он начинается так же, как и «Укрощение строптивой», с панорамы города, но на сей раз это не дождливая Падуя, а туманная Верона. За кадром слышится голос пролога, а затем мы попадаем, следуя как самой пьесе, так и ее сценическому варианту, в самую гущу рынка. Здесь так же, как и в предыдущем фильме, Дзеффирелли воспевает плоть жизни.

Опять та же симфония натюрмортов — плодов земного изобилия, среди которых теряются Самсон и Григорий, лишенные мечей и щитов, которыми вооружил их в своей ремарке драматург. Да и их первый соперник Абрам похож скорее на клоуна в тех полосатых чулках, в которые обрядил его режиссер. Да и столкновение слуг носит скорее комический, а не грозный характер, а весь разгоревшийся поединок не звучит как провозвестник той жестокой борьбы, которая окрасит впоследствии кровью судьбы всех персонажей.

Тибальд, в слабом исполнении Майкла Йорка, традиционен, он лишен какой-либо заостренной выразительности. Зато Бенволио, часто бесцветный на сцене, наоборот, хорошо индивидуализирован: в нем можно разглядеть черты либо будущего Лаэрта, либо даже самого Ромео.

И вот, наконец, появляется и сам герой. Он снят одиноко бредущим по узкой улочке, на которую ложатся длинные тени раннего утреннего солнца. В руках у него полевые цветы. Он снят вполне современно, длиннофокусным объективом, который, как известно, делает на экране шаг замедленным, как будто длящимся долго-долго. И сама его походка, этот шаг на месте, пластически точно передает тему томления, предвкушения любви, хотя режиссер и убирает у него традиционный текст о Розалинде.

Также сократил Дзеффирелли и сцену приглашения на бал. Вместо нее он остро-

* Н. Я. Берковский. Литература и театр, М., «Искусство», 1969, стр. 25, 32.

умно решил сватовство Париса, который видит Джульетту только издали, как видение, мелькающее за узорной решеткой окна.

Утренний туалет леди Капулетти напоминает косметические манипуляции современной модницы. Пока она снимает маску ночного грима со своего лица, возле нее резвится Джульетта, неуклюжий нескладеныш, и хлопочет грубоватая, хорошо выбранная по типажу, откровенно простонародная кормилица.

Вечер. Меркуцио, Ромео и его «банда» шествуют на бал.

Тема Судьбы, заявленная режиссером, материализована здесь в маске смерти, которой прикрывает свое лицо уже обреченный Меркуцио.

Пылает факел в его руке, и сквозь пламя произносит он знаменитый монолог о фее Маб.

Но факел в руках Меркуцио это не огонь жизни, а скорее погребальный светильник, и ключ сцены в словах Ромео:

Я впереди добра не чаю, что-то,
Что спрятано пока еще во тьме,
Но зародится с нынешнего бала,
Безвременно укоротит мне жизнь
Виной каких-то страшных обстоятельств.

Ромео и Меркуцио склоняются друг к другу, как обреченные братья, обреченные на тот трагический исход, который предрешен для них обоих неумолимым Роком. И приглушенный звон колокола, как похоронный благовест, доносится из-за кадра, предвещая смерть.

Огонь факелов переходит в чадящее пламя свечей, и бал начинается такой же длинной панорамой по натюрмортам, на сей раз подобранным опять с той же пышной изысканностью.

Спелые плоды красуются теперь не на рыночных лотках, а в хрустальных вазах. Гости лакомятся вкусной снедью. Даже кормилица опрокидывает тайком рюмочку, и Ромео выступает здесь не в личине монаха, а прикрывает лицо лукавой маской кота.

Джульетта вся в черном, как маленькая мышка, скользит по залу между колоннами. За ней следует Ромео, и вдруг все начинает напоминать детскую игру в кошки-мышки. Вот он её поймал, прикоснулся к ее ладони, и здесь вступает та тема рук, которая впоследствии пройдет лейтмотивом через весь фильм.

Эта очень удачная и верная Шекспиру трактовка сцены, опирающаяся на текст драматурга:

Я ваших рук рукой коснулся грубой,
Чтоб смыть кощунство, я даю обет:
К угоднице спаломничают губы
И зацелуют святотатства след.

Первый поцелуй... Открытие любви... Чадят свечи... Пряная, быть может, немного слишком сентиментальная музыка композитора Нино Рота сопровождает эту в целом тонко поставленную сцену.

И, наконец, балкон. В театре Дзеффирелли разрешил его блестяще — он развернул балюстраду фронтально во всю величину сценической площадки и не побоялся все мизансцены Ромео построить спиной к зрителям. И здесь и на экране он убрал традиционную веревочную лестницу, Ромео то отбегает к самой рампе и вытягивается на цыпочках, весь как бы дрожащий от любви и нетерпения, то вскакивает на карниз балкона.

Первые поцелуи их страстны и неумелы, как у школьников за доской, реплики перемежаются переплетением рук, и Джульетта, еще не сведущая в женских хитростях, доверчивым поцелуем прижимается к руке Ромео.

В кинематографической версии мне лично затрудняло впечатление от этой превосходной сцены неудачно выбранное платье Джульетты. Она сильно декольтирована, и высокий подхват талии ренессансного туалета неэстетично подчеркивает выпуклость груди. От этого пропадает девичья стройность, и юная Джульетта вдруг становится похожей на тяжеловатую матрону.

Текст диалога сохранен здесь почти полностью, и молодые актеры хорошо «живут» в нем, подчиняясь изобретательному и точному эмоциональному рисунку, пред-

ложенному режиссером. Если и можно спорить, то только с концовкой сцены, когда Ромео от радости как-то вдруг «по-тарзаньи» болтается на суку дерева. Этот прием перевода накала чувств в чисто внешнюю динамику, так пригодившийся для любовного поединка в «Укрощении строптивой», здесь показался мне несколько бестактным.

Трактовка Лоренцо не выходит за пределы обычной, быть может, образ монаха только слишком уж обытовлен. Его монолог о цветах положен на прямое физическое действие — он приносит их целую охапку, расставляя и любуясь ими, но в этом он все-таки ближе к Шекспиру, чем тот академический Лоренцо, которого мы видели в фильме Кастеллани, где он прямолинейно приближен к Франциску Ассизскому.

Далее следуют эпизоды с кормилицей, превращенные в откровенный балаган. Меркуцио и его парни из подворотни грубо издеваются над ней, прибегая даже к фарсовым приемам залезания под юбку. Здесь стоит отметить лишь остроумное решение заговора. Ромео уводит кормилицу с пыльной площади под прохладные своды церкви. Здесь, в полутьме, проведенная на полушепоте сцена обретает таинственность и нужную интимность.

Но лучшим режиссерским решением кажется мне эпизод обручения. Напомним удивительный феномен, происшедший в балете «Ромео и Джульетта», поставленном Л. Лавровским и экранизированном впоследствии Л. Арнштамом. Сама история этого танцевального спектакля удивительна, так как своей несомненной удачей он опровергает утверждение ревнителей шекспировского слова, убежденных в возможности передачи шекспировского творения только при безусловном примате полновесного языка драматурга.

Бесспорно, что сила шекспировского слова огромна и волшебна. На этом справедливом основании все критики и теоретики упрекают как театральных, так и кинематографических режиссеров в купюрах, которым подвергают они шекспировские тексты.

Однако оказывается, что главная беда при постановке пьес Шекспира на сцене и при переводе их на язык экрана заключается не в текстовых сокращениях, а в неумении полноценно доносить шекспировское слово или в неспособности перевести этот текст в другой ряд, то есть найти ему сценический или кинематографический эквивалент, способный донести его поэзию.

Джульетта в поразительном исполнении Галины Улановой, естественно, молчит, но как по-шекспировски звучит на сцене хотя бы один ее пробег перед занавесом, когда она как бы летит навстречу судьбе и черный плащ развевается за ней, как крылья. И так же по-шекспировски поэтически и точно найдено поведение Джульетты—Улановой в келье Лоренцо, когда в сцене обручения она поднимается на пуанты и оба они с Ромео замирают в «арабеске» перед аналоем. Здесь пластически выразительны и мысль и чувство, а безмолвие не менее красноречиво, чем шекспировские стихи.

Но этот пример, конечно, исключение.

Каждый режиссер ищет свою трактовку этой сцены, и Дзеффирелли, продолжая полемику с режиссером Кастеллани, который превратил эпизод обручения в некую католическую литургию, находит новый и последовательный для своей концепции постановочный ход. Ведь на протяжении всего фильма он подчеркивает даже не столько молодость, сколько детскость своих персонажей. Здесь он до предела доводит их инфантильность, трактуя всю сцену как веселую игру шаловливых ребят. Торжественный эпизод неожиданно оборачивается забавной, откровенно комедийной сценой. И надо признать, что она поставлена режиссером и сыграна актерами с обвораживающей обаятельностью. Ромео и Джульетта как бы не понимают серьезности церемонии, они тянутся друг к другу, им хочется все время только целоваться, и Лоренцо разнимает их, как расшалившихся детей.

Во время обряда Ромео подталкивает Джульетту под локоть, они перемигиваются, как заговорщики. Они нетерпеливы, беспечны, опьянены любовью, на которую еще не пала тень греха. В них нет никакой почтительности ни к богу, ни к его служителю, ни к церемониалу, для них ничего не существует на свете, кроме их чувства.

Далее следует та самая сцена поединка, о которой мы уже упоминали. В фильме она разработана еще более подробно, чем на сцене, и к ней прибавилась новая выразительная деталь. Перед тем как схватиться с Тибальдом, Ромео, как знамя, поднимает кусок окровавленной рубахи Меркуцио. Но здесь, так же как и в театральной постановке, у Дзеффирелли словно иссякают силы после того напряжения, которое он вложил в сцену поединка.

Однако если в «Олд Вике» Дзеффирелли не рискнул сократить текст, то на экране он беспощадно его кромсает, нанося тем самым неисцелимые раны всей пьесе.

Действие переводится в чисто физический план, как бы иллюстрируя прямую реплику Лоренцо, отвечающего на вопрос кормилицы, что с Ромео:

Л о р е н ц о. Он на полу и пьян от слез.
К о р м и л и ц а. Какое совпаденье! Точь-в-точь она.
Л о р е н ц о. Сочувствие сердец. Сродство души.
К о р м и л и ц а. Вот так лежит и плачет. Лежит и все...



Оливия Хэсси и Леонард Уайтинг в фильме «Ромео и Джульетта»

Режиссер заставляет героев валяться на полу, корчиться, извиваться в судорогах отчаяния. Но эта физиологическая трактовка, хотя и приближает героев к модной в современном кинематографе стилистике, отнюдь не передает поэтический накал шекспировских страстей.

В сцене первой ночи Дзеффирелли также следует канонам моды. Ромео лежит совершенно обнаженным плашмя на постели Джульетты, и здесь он скорее похож на персонажа «Опасных связей» в трактовке пресловутого Роже Вадима, чем на юношу из Вероны.

Конечно, здесь также убраны такие «романтические аксессуары», как веревочная лестница, но вместе с ней настолько улетучилась и сама любовь, что позволило одному из критиков ехидно охарактеризовать их расставание, как обыденное утро супругов, а не разлуку любовников. Ромео уходит от Джульетты, словно на обычную работу в контору, одеваясь на ходу и наскоро поцеловав еще заспанную и равнодушную жену.

После короткой стремительной ссоры с отцом Джульетта опять оказывается в келье Лоренцо. Он на ее глазах изготовляет ядовитое снадобье, и она, вернувшись к себе, принимает его, как дозу очередного лекарства.

Дзеффирелли беспощадно вычеркивает прекрасный монолог, рисующий все терзания и сомнения столь много пережившей и как бы повзрослевшей за эту ночь Джульетты. Затем крик и стенания кормилицы над телом мнимо умершей девушки — и сразу кадры похорон. Их видит Балтазар и скачет к Ромео с трагической вестью.

Лоренцо отправляет своего гонца на муле, но они разминаются по причине уже совсем случайной — стадо баранов, гонимое пастухом, преграждает путь Джовании, посланнику монаха.

Это происшествие заменяет собой тему чумы, которая, как известно, проходит лейтмотивом через всю пьесу Шекспира и имеет, конечно, двоякий и важный смысл.

Но Дзеффирелли и этого мало: он сокращает не только монолог Лоренцо, но и встречу Ромео с аптекарем.

Казалось, желая приблизить шекспировскую трагедию к современности, он обязательно должен был сохранить слова Ромео, покупающего порошок:

— Вот золото, гораздо больший яд
И корень пущих зол и преступлений,
Чем этот безобидный порошок.
Не ты, а я тебе всучил отраву.

Но изгнав таким образом философию из всей второй половины фильма, Дзеффирелли окончательно превратил его в подобие того самого «трагического скетча», который пробовал осуществить в 20-е годы на сцене Камерного театра Александр Таиров в своей постановке «Ромео и Джульетты» и тоже потерпел поражение.

Дзеффирелли, незнакомый, конечно, с трактовкой Таирова, повторил его ошибку, подменив декоративными изысками и «диалектикой страсти» глубокую и подлинную диалектику шекспировской трагедии.

Финал, в котором, конечно, не появляется Парис, разыгрывается в странной декорации, напоминающей английские «фильмы ужасов». Очевидно, Дзеффирелли решил здесь реализовать те самые слова, которые он вычеркнул из монолога Джульетты:

— А если и останусь я жива,
Смогу ль я целым сохранить рассудок
Средь царства смерти и полночной тьмы
В соединеньи с ужасами места
Под сводами, где долгие века
Покоятся останки наших предков
И труп Тибальда начинает гнить,
Едва зарытый в свежую могилу?
Где временами, как передают,
Выходят мертвецы в ночную пору.

Таким образом, фамильный склеп Капулетти оказался переполненным полуистлевшими трупами, красующимися во всей их анатомической непривлекательности. Здесь также демонстрируются и свежеразложившиеся останки Тибальда. Среди всей этой обстановки непритязательного гиньоля, где вот-вот из-за угла должен появиться Борис Карлов в обличье монстра, созданного Франкенштейном, либо Бела Лугоши в обличье вампира Дракулы,



«Ромео и Джульетта»

просыпается несчастная Джульетта, и лишь одна деталь вновь напоминает нам о таланте режиссера.

Ладонь руки Джульетты, снятая рапидом, раскрывается, как увядший цветок, возвращающийся к жизни, и этот крупный план перекликается со сцеплением рук на балконе и как поэтический рефрен сближает в заключительном кадре темы любви и смерти.

Под заключительные титры с перечислением участников фильма подложены кадры примирения двух враждующих семейств над трупами любовников, и это еще раз доказывает, сколь безразличен режиссер к подлинным и глубоким мотивам этой трагической распри.

Особенности творческого почерка Дзеффирелли, так явственно пригодившиеся в «Укрощении строптивой», обернулись здесь против него самого. Неореалистическая атмосфера сделала убедительной его театральную трактовку трагедии Шекспира, но парадоксальным образом она же повредила ему в кинематографической версии.

Быт и жанр, столь щедро использованные им, перегрузили экран декоративными преувеличениями, они стали выглядеть по-театральному фальшиво и лишили в результате фильм той лаконичной строгости, которая гораздо более соответствовала бы стилю трагедии. Работа Дзеффирелли нашла поддержку в «большой прессе», но подверглась резкой критике в специальных киножурналах.

Так, французский критик Филипп Пиляр писал в журнале «Имаж э сон» (№ 224, январь 1969 г.):

«Лиризм, поэтические чувства отсутствуют полностью. Нет ни одного момента подлинной поэзии в этом фильме... Кажется, Дзеффирелли хотел осовременить пьесу, показав в ней как бы конфликт поколений, нечто вроде веронских «ниспровергателей» ... Можно было бы подумать о драматической трактовке, основанной на энергии, на ненависти. Это было на уровне образов Шекспира, потому что мир Ромео и Джульетты насыщен жестокостью и об этом слишком часто забывают. В нем много умирают то от болезней, то от жестоких убийств. Когда кто-то восклицает «чума на вас», это не просто риторическая декламация. Зрители театра «Глобус», как и герои на его площадке, также были подавлены призраком чумы, как мы сегодня нависшей над нами опасностью атомных бомбардировок. Голод, убийства из-за угла царят повсюду... И вот в этом мире жестокости возникает любовь Ромео и Джульетты. Они охвачены такой же жаждой любить друг друга, которая толкает других с такой же силой рубить головы.

И здесь опять Дзеффирелли терпит не-

удачу... Его влюбленные всего лишь милые неиспорченные дети. И в этом фильме это не ярость любви, которая сталкивается с жестокостью мира, но всего лишь случайное опоздание гонца. Так трагедия превращается в «фотороман».

Этому приговору вторит критик Клод Бейли в ежемесячнике «Синема 68» (№ 131):

«Простоты и правды — вот чего не хватает этой нескончаемой фреске в костюмах эпохи, этой анахроничной «Вестсайдской истории», примитивной, как пародия на вестерны, тяжелой, как итальянские псевдоисторические боевики... Нет лучшего способа унизить шедевр, чем свести его до уровня слезливой мелодрамы».

Но справедливость требует отметить, что фильм Дзеффирелли со всеми своими спорными недостатками и неоспоримыми достоинствами выглядит в результате мужественным и честным актом художника на фоне той свистопляски и чудовищной спекуляции, которая осмеливается прикрываться именем Шекспира. Дело в том, что почти одновременно с картиной итальянского режиссера на экранах появилась порнографическая стряпня некоего Студсберри под названием «Тайная сексуальная жизнь Ромео и Джульетты». В воображении нормального человека не может уместиться тот поток грязных извращений, который наполняет это «произведение». Достаточно сказать, что это серия половых актов между всеми персонажами: Ромео спит со всеми девицами, кроме Джульетты, а та со всеми мужчинами, включая отца Ромео, а также занимается эротическими играми с кормилицей и ...собакой.

Появление таких изделий на западных экранах не исключение — порнография, секс и все виды жестокости и насилия заполнили подавляющее большинство кинопродукции, к тому же часто выступающей под личинами «авангардизма» и «социальной проблематики». Дзеффирелли имел смелость выступить не только своим фильмом, но и на страницах печати с призывом к борьбе против засилия садизма и порнографии в кинематографе, за что и был предан анафеме не только со стороны продюсеров и прокатчиков (по вполне объяснимым причинам), но и Союза итальянских режиссеров (что уже не поддается разумному объяснению, не говорю — оправданию!), исключившего Дзеффирелли из своих рядов.

Так в современности обернулись против молодого художника те самые силы вражды и нетерпимости, которые он так недооценил в своей все же очень талантливой картине о бессмертных любовниках из Вероны.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Освобождение». Фильм первый «Огненная дуга» — 10 ч., фильм второй «Прорыв» — 10 ч.

Авторы сценария Ю. Бондарев, О. Курганов, Ю. Озеров. Режиссер-постановщик Ю. Озеров. Главный оператор И. Слабневич. Главный художник А. Мягков. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Ю. Михайлов.

В главных ролях: Н. Олялин, Л. Голубкина, Б. Зайденберг, С. Никоненко, В. Санаев, В. Самойлов, Ю. Каморный, В. Носик, Я. Энглерт (Польша), В. Авдюшко, И. Озеров, М. Ульянов, В. Давыдов, Е. Буренков, С. Харченко, В. Стржельчик, Ю. Легков, Н. Рушковский, Д. Франько, К. Забелин, Б. Закариадзе, С. Яськевич (Польша), Ю. Дуров, Ф. Дитц (ГДР), И. Гаррани (Италия), Г. М. Хеннеберг (ГДР), З. Вайс (ГДР), Х. Хассе (ГДР), П. Штурм (ГДР), Ф. Пьерсик (Румыния), А. Карапетян, Б. Брыльска (Польша), Д. Ольбрыхский (Польша), В. Глинский (Польша), И. Маховский (Польша).

«Кремлевские куранты» (по мотивам одноименной пьесы Н. Погодина), 10 ч.

Автор сценария О. Стукалов. Режиссер-постановщик В. Георгиев. Главный оператор В. Нахабцев. Главный художник Ю. Кладиенко. Композитор А. Эшпай. Звукооператор А. Шаргородский.

В главных ролях: Ю. Каюров, А. Фалькович, Б. Ливанов, Ю. Каморный, А. Пилюс, М. Прудкин, В. Серова, Б. Петкер, Е. Тетерин, В. Санаев, А. Трусов, Г. Юхтин, О. Жизнева, В. Кольцов, Н. Алисова, А. Панова, Х. Лиепиньш, А. Крыжанский, И. Мирошниченко.

«Посол Советского Союза», 9 ч.

Авторы сценария А. и П. Тур. Режиссер-постановщик Г. Натансон. Главный оператор В. Николаев. Главный художник Д. Виницкий. Композитор В. Баснер. Звукооператор С. Минервин.

В главных ролях: Ю. Борисова, А. Кторов, Г. Цилинский, В. Пансо, Х. Ваач, А. Эскола, Е. Козырева, Ю. Пузырев, Н. Тимофеев, А. Лундвер, А. Димитерс, А. Лаутер, Н. Афанасьев.

«Гори, гори, моя звезда», 9 ч.

Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид, А. Митта. Режиссер-постановщик А. Митта. Главный оператор Ю. Сокол. Главный художник Б. Бланк. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор И. Урванцев.

В главных ролях: О. Табаков, О. Ефремов, Е. Леонов, Е. Проклова, Л. Дьяченков, Л. Куравлев, В. Наумов.

«Семейное счастье» (киноальманах по мотивам рассказов А. П. Чехова), 9 ч.

Новелла первая — «Отнечего делать».

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Соловьев. Оператор Р. Веселер. Художник Л. Перцев. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Ванециан.

В главных ролях: А. Фрейндлих, В. Тихонов, Н. Бурляев.

Новелла вторая — «Нервы».

Автор сценария А. Ставицкий. Режиссер-постановщик А. Шейн. Оператор А. Рябов. Художник А. Кузнецов. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Ванециан.

В главных ролях: Н. Гриценко, Л. Сухаревская, Р. Куркина.

Новелла третья — «Мститель».

Автор сценария и постановщик А. Ладынин. Оператор А. Альварес. Художники А. Вайсфельд, Г. Шабанова. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Ванециан.

В главных ролях: А. Миронов, В. Гафт, А. Будницкая, А. Орлов, Г. Совчи, И. Ясулович.

Новелла четвертая—«Предложение».

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Соловьев. Оператор В. Чухнов. Художник Л. Перцев. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Ванециан.

В главных ролях: Е. Васильева, Г. Бурков, А. Папанов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Веселое волшебство», 7 ч.

Авторы сценария Н. Гернет, Г. Ягдфельд. Режиссер-постановщик Б. Рыцарев. Главный оператор Л. Рагозин. Художник-постановщик А. Анфилов. Композитор М. Марутаев. Звукооператор С. Гурин.

В главных ролях: М. Козодаева, А. Войновский, В. Спейрантова, Е. Уварова, В. Брылеев, Ф. Никитин, Н. Энке.

«Варвара-краса, длинная коса», 9 ч.

Автор сценария М. Чуприн, при участии А. Роу. Режиссер-постановщик А. Роу. Главный оператор Д. Суренский. Главные художники А. Клопотовский, А. Иващенко. Композитор А. Филиппенко. Звукооператор А. Дикан.

В главных ролях: М. Пуговкин, Г. Милляр, А. Кубацкий, Л. Королева, А. Катышев, С. Николаев, Т. Клюева, В. Попова, А. Хвыля, Л. Потемкин, А. Цинман, И. Леонгаров, Б. Сичкин, И. Байда, Р. Юрьев, В. Ананьева, В. Петрова, В. Алтайская, Е. Кузюрина.

«Тренер», 8 ч.

Автор сценария А. Лапшин. Режиссер-постановщик Я. Базелян. Главный оператор В. Базылев. Главный художник Б. Комяков. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Н. Шарый.

В главных ролях: В. Рыжаков, А. Харыбин, С. Евсюнин, Д. Сосновский, Л. Базуткин, А. Чернов, Н. Рычалова, М. Виноградова, Б. Гитин, В. Захарченко, В. Пицек.

Киностудия «Ленфильм»

«Берег юности», 8 ч.

Автор сценария Г. Холопов. Режиссер-постановщик Л. Цуцульковский. Главные операторы Е. Мезенцев, Л. Колганов. Главный художник Б. Бурмистров. Композитор В. Успенский. Звукооператор И. Черняховская.

В главных ролях: А. Казарян, Т. Чередникова, М. Ильин, К. Ананьев, Т. Лапина, Э. Узунян, Д. Амирбекян, А. Азнаурян, Е. Флоринская, В. Труханов, Г. Юхтин, В. Захаров, И. Горбачев.

«Ее имя — Весна» (по мотивам романа И. Р. Рашидова «Могучая волна»), 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик И. Хамраев. Главный оператор Р. Давыдов. Главный художник Э. Калантаров. Композитор М. Камилов. Звукооператор Г. Гаврилова.

В главных ролях: Т. Нигматулин, Л. Зубкович, Е. Копелян, Н. Русланова, Х. Умаров, Р. Хамраев, Х. Нариманов, С. Ходжаев.

«Князь Игорь», 11 ч.

Авторы сценария И. Гликман, Р. Тихомиров. Режиссер-постановщик Р. Тихомиров. Главный оператор А. Чиров. Главные художники В. Зачиняев, А. Федотов. Композитор А. Бородин. Звукооператор Г. Эльберт.

В главных ролях: Б. Хмельницкий (поет В. Киняев), Н. Пшенная (Т. Милашкина), Б. Токарев (В. Норейка), А. Сластин (В. Малышев), Б. Ватаев (Е. Нестеренко), И. Моргоева (И. Богачева), М. Сидоркин (В. Морозов), П. Меркурьев (С. Стрежнев), М. Ахунбаев (В. Вильховецкий), М. Икаев, Б. Алимбаев, Т. Легат, М. Окатова.

«Мальчишки», 9 ч.

Новелла первая — «Н о в е н ь к и й» («Таврический сад»), 4 ч.

Автор сценария И. Ефимов. Режиссер-постановщик А. Шахмалиева. Главный оператор Я. Склянский. Главный художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Г. Голубева.

В главных ролях: М. Булгакова, А. Константинов, А. Подошвин, Т. Доронина, А. Кавалеров.

Новелла вторая — «Э т о и м е н н о я», 5 ч.

Автор сценария В. Попов. Режиссер-постановщик Л. Макарычев. Операторы Б. Тимковский, В. Грамматиков. Главный художник А. Рудяков. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Л. Вальтер.

В главных ролях: В. Жуков, Л. Тараненко, Г. Дюдяев, В. Донцов, Л. Павлычева, Г. Штиль, В. Рецептер, М. Ладыгин.

«Рокировка в длинную сторону», 10 ч.

Авторы сценария Ю. Васильев, В. Григорьев. Режиссер-постановщик В. Григорьев. Главный оператор В. Чумак. Главный художник Е. Гуков. Композитор А. Гагулашвили. Звукооператор И. Волкова.

В главных ролях: А. Демьяненко, А. Масюлис, И. Вавилова, П. Луспекаев, О. Корнич, М. Екатерининский, Г. Полока, С. Касмаускас.

«Рядом с другом» («Рассказы о Николае Черкасове»), 8 ч.

Автор сценария Л. Мархасев. Режиссер-постановщик А. Абрамов. Главный оператор В. Карасев. Главный художник А. Блэк. Композитор Б. Клюзнер. Звукооператор Е. Нестеров.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Где 042?», 8 ч.

Авторы сценария А. Галиев, М. Маклярский. Режиссер-постановщик О. Ленциус. Главный оператор С. Лисецкий. Главный художник А. Бобровников. Композитор Г. Зубцов. Звукооператор Н. Медведев.

В главных ролях: А. Салимоненко, Б. Бейшеналиев, А. Збруев, А. Коваленко, А. Хадаравичус, Я. Козлов, В. Алексеенко, О. Мелешкина.

«Почтовый роман», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.

Автор сценария Д. Храбровицкий. Режиссер-постановщик Е. Матвеев. Главный оператор В. Ильенко. Главный художник В. Мигулько. Композиторы М. Фрадкин, Р. Бунин. Звукооператор Л. Вачи.

В главных ролях: Ю. Каюров, А. Фалькович, А. Парра, С. Коркошко, Е. Матвеев, А. Гашинский, А. Максимова, Г. Тонунц, Н. Граббе, Ю. Лавров, Г. Юдин, П. Винник, С. Нагорная, А. Барчук, В. Черняк, Ю. Дубровин, Г. Юхтин, А. Лебедев, Т. Грабовская, И. Бондарь.

«Остров Волчий» (по мотивам одноименной повести З. Дичарова), 7 ч.

Авторы сценария З. Дичаров, В. Сосюра. Режиссер-постановщик Н. Ильинский. Главный оператор Э. Плучик. Главный художник Н. Резник. Композитор Л. Грабовский. Звукооператор Н. Авраменко.

В главных ролях: Г. Жженов, Т. Лаврова, А. Лефтий, В. Колпаков, Б. Брондуков.

«Сокровища пылающих скал», 8 ч.

Авторы сценария Г. Новогрудский, Е. Шерстобитов. Режиссер-постановщик Е. Шерстобитов. Главный оператор Н. Журавлев. Главный художник Н. Резник. Композитор И. Ключарев. Звукооператор Н. Трахтенберг.

В главных ролях: Г. Максимов, Т. Куарто, Л. Цхвариашвили.

Одесская киностудия

«Белый взрыв», 8 ч.

Авторы сценария Э. Володарский, С. Говорухин. Режиссер-постановщик С. Говорухин. Главный оператор В. Кирбижеков. Главный художник М. Заяц. Композитор С. Губайдулина. Звукооператор Г. Коненкин.

В главных ролях: С. Никоненко, Л. Гурченко, А. Игнатьев, А. Джигарханян, Ф. Одиноков, Л. Пилпани, Б. Закариадзе, С. Крылов.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Сыновья уходят в бой», 10 ч.

Автор сценария А. Адамович. Режиссер-постановщик В. Туров. Главный оператор С. Петровский. Главный художник Е. Ганкин. Композитор А. Волконский. Звукооператор Н. Веденеев.

В главных ролях: Н. Ургант, С. Суховей, О. Лысенко, С. Чуркин, К. Григорьев, В. Горобец, Д. Капка, А. Захаров, В. Мартынов.

Рижская киностудия

«Мальчишки острова Ливов», 8 ч.

Авторы сценария Л. Вацземниекс, Э. Лацис, Я. Стрейчс. Режиссеры-постановщики Э. Лацис, Я. Стрейчс. Главный оператор Э. Витолс. Главный художник Г. Балодис. Композитор Р. Паулс. Звукооператор Е. Ольшанко.

В главных ролях: Ю. Плявиньш, Ю. Бружикс, И. Петерсоне, И. Стродс, А. Апинис, В. Вецумниеце, М. Смилдзиньш, К. Пуце, Я. Пейпа, Г. Кокарс, И. Кокарс.

Киностудия «Молдова-филм»

«Обвиняются в убийстве», 10 ч.

Автор сценария Л. Агранович. Режиссер-постановщик Б. Волчек. Главные операторы Б. Волчек, В. Макаров. Главный художник Л. Шенгелия. Композитор Э. Лазарев. Звукооператоры Л. Булгаков, И. Урванцев.

В главных ролях: Е. Козелькова, М. Призван-Соколова, Е. Добронравова, Н. Гущина, А. Панькин, С. Морозов, В. Носик, И. Сторыгин, А. Глазырин, В. Анисько, Е. Евстигнеев, В. Якут, Н. Маслова, Е. Герасимов, Ю. Горобец, А. Борисов, И. Любич, В. Березуцкая, В. Белокуров, Л. Баум, К. Гун, Л. Захарова, С. Подколзин, С. Приселков, Б. Руднев, Е. Фетисенко.

Киностудия «Казахфильм»

«Путешествие в детство», 9 ч.

Авторы сценария Б. Сокпакбаев, Л. Толстой. Режиссер-постановщик А. Карсакбаев. Главный оператор М. Аранышев. Главный художник М. Карсакбаев. Композитор Н. Тлендиев.

В главных ролях: И. Ихтимбаев, М. Куланбаев, К. Жакибаев, Р. Мусрепова, М. Бахтygереев, Б. Калымбетов, К. Кенжетаев, Т. Косыбаева, М. Мураталиев, И. Карсакбаев, К. Жандарбеков, А. Толыбаев.

Сценарий

Борис Добродеев

Тысяча сто ночей...

ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

В фильме использованы дневники, письма и воспоминания летчиц 46-го гвардейского авиаполка:

Евгении Рудневой,

Галины Докутович,

Натальи Кравцовой (Меклин),

Марины Чечневой,

Хиваз Доспановой

и других...

Рассказ в фильме идет от лица боевых подруг—летчиц 46-го авиаполка

Женщинам
Великой Отечественной
посвящается

Москва, осень 1941-го

Хроника. Над городом висят аэростаты воздушного заграждения. Зенитчики напряженно всматриваются в хмурое небо. На перекрестках противотанковые надолбы. По пустынным, заснеженным улицам столицы, мимо окон с полосами бумаги крест-накрест, мимо безжизненно замерших трамваев шагают отряды народного ополчения...

Шагает и этот отряд... Девушки в ушанках. На одном боку противогаз. На другом — кобура для пистолета. За спиной — рюкзак.

— ...Мы идем на войну. Но не сразу. Сперва учеба в летной школе где-то под Саратовом... Обидно: фронт рядом под Москвой. А мы уезжаем на Волгу...

...Стучат сапоги по булыжнику. Запевает высокий девичий голос:

> Там, где пехота не пройдет,
> Где бронепоезд не промчится...

И сразу подхватывают другие:

> Угрюмый танк не проползет,
> Там пролетит стальная птица...

...Темнеет. Медленно трогается состав — теплушки, теплушки...

Грохочут зенитки. Гудят паровозы. В небе живая сеть, сотканная лучами прожекторов. Вспышки зениток. И в этих вспышках лица девушек. Они проносятся перед нами, словно в окне проходящего поезда.

...Женя Руднева
...Галя Докутович
...Наташа Меклин
...Марина Чечнева
...Руфина Гашева
...Полина Гельман
...Таня Макарова
...Дуся Пасько
...Ира Себрова
...Рая Аронова
...Ира Каширина
...Хиваз Доспанова
...Вера Белик
...Маша Смирнова
...Ольга Санфирова
...Ирина Ракобольская
...Катя Рябова

— Ничего. Скоро и мы поднимемся в небо. И будем защищать его... Теперь уже наверняка... Кончились хождения по военкоматам, сомнения... В нас верит человек, которого знает вся страна, — Марина Раскова. Наш командир.

Бегут километры... Стучат колеса...

Улыбается Марина Раскова. Она в темной гимнастерке с Золотой Звездой на груди. Гладко собраны в пучок волосы под беретом.

— Всю дорогу она беседует с нами. Знакомится ближе. Кто мы, откуда?.. Только какая биография — в восемнадцать или двадцать лет?..

Снова лица подруг. Теперь это совсем маленькие фотокарточки на уголках анкет. Мы листаем их... Смотрим на эти юные лица...

— Руднева Евгения. Москвичка. Отец — рабочий... Студентка IV курса Московского университета... Изучает астрономию.

— Гельман Полина. Уроженка Гомеля. Студентка II курса Московского университета... Исторический факультет... Отец подпольщик, делегат IX партсъезда. Расстрелян белогвардейцами...

— Докутович Галина. Из Гомеля. Окончила аэроклуб... Студентка Московского авиационного... III курс...

— Доспанова Хиваз. Из Казахстана. Студентка Московского мединститута... II курс...

— Меклин Наталья. Из Киева. Окончила аэроклуб... Студентка Московского авиационного, II курс...

— Чечнева Марина. Москвичка... Пилот-инструктор аэроклуба...

Марина Михайловна подняла голову. Задумалась, потом стала быстро что-то писать в блокноте...

— Да... Немедленно вызвать в Энгельс всех, кого еще не отпускают из аэроклубов. И летчиц Аэрофлота. А студенток — в штурманскую группу...

Хроника. На станции стоят составы. Платформы с оборудованием... Эвакуированные... Санитарные поезда... Эти движутся на восток, а им навстречу — воинские эшелоны... Один за другим... Солдаты... Заслон страны 41-го года.

— Вместо двух мы ехали девять суток, пропуская на каждой станции воинские поезда... Они шли на фронт... Может быть, когда-нибудь эти солдаты увидят, как мы будем драться в воздухе, будем их поддерживать, а иногда и выручать.

Теплушки на путях. Застряли. И девушки, свесив ноги из раскрытых дверей вагона, болтают о чем-то с ранеными бойцами из соседнего эшелона.

— Раненые фронтовики посмеивались, глядя на нас: «Ну вот и подмога...» Выглядели мы, правда, препотешно. Маленькая Дуся Пасько утонула в шинели. Тонюсенькая, как тростинка, Хиваз Доспанова трижды обернула ремень вокруг талии... Сапоги у всех сваливаются с ног — меньше сорок первого размера не нашлось. Стрижка короткая, как у мальчишек. Какие мы еще солдаты?!

Энгельс, зима 1942-го

Это похоже на школу. Только вместо парт — столы. За столами девушки в военных гимнастерках. Они учатся азбуке Морзе. Стучит ключ:

— Та-та-ти-ти... Ти-та-та...

И эти звуки морзянки — то короткие, то длинные — руки девушек мгновенно переводят в буквы и слова.

Монотонно, нескончаемо звучит морзянка. Усыпляет. Мысли где-то далеко...

И камера задерживается на лицах девушек. То на одном, то на другом. Словно пытаясь отгадать: о чем они сейчас думают?..

Большие строгие глаза. Какая-то особая чистота и собранность. Женя Руднева.

— Неужели я не смогу летать? Хорошо, никто не заметил, как мне бывает худо в воздухе. И с морзянкой что-то не клеится. И со строевой... Хорошо, хоть к сапогам привыкла. После меховых унтов с галошами они мне кажутся балетными тапочками...

— Та-та-ти-ти... Ти-та-та...

Смуглая, черноглазая девушка. Челка над бровями. Мечтательный взгляд. Галя Докутович.

— Сколько мы уже здесь? Третий месяц. После каждого полета ходишь, как зачарованная. Только летаем пока мало. Занимаемся по 12—14 часов. Встаем рано: в пять тридцать. Интересно, с кем я буду летать? Кто из девушек будет моим летчиком?

Мальчишеская, очень короткая стрижка. Тонкий профиль. Задорная усмешка. Наташа Меклин.

— Все-таки это несправедливо! Окончить аэроклуб, учиться в авиационном и... стать штурманом... Как хочется самой водить самолет! Самой!..

Пухлые губы. Чуть вздернутый нос. Жгучие угольки глаз. Совсем девочка. Хиваз Доспанова.

— В Казахстане, наверное, уже тепло... Особенно днем... Мать стирает во дворе... Судачит с соседками... «Ждала, что дочка будет врачом, а она в летчицы подалась...»

Еще одно юное, нежное лицо. Катя Рябова.

— Мама небось опять плачет: «Это невозможно! Наша Катя бросила уни-

верситет! Катя — штурман! Представляете? Учится бомбометанию... навигации... аэродинамике...»

— Ти-та-та... Ти-та-та...

Медленно падают хлопья снега за окном. Оседают на рамах. Рука лейтенанта, ведущего урок, работает ключом, все убыстряя темп.

Шепот в классе:

— Галя! Давай принимать по очереди... Так быстрее. Что еще сегодня придумал наш лейтенант?..

— Уверен, наверное, что мы его не догоним...

— Ну-ка...

В бешеном темпе работает ключ.

Две женские руки быстро расшифровывают морзянку. Звуки складываются в слова. Одна рука начинает фразу, другая продолжает ее — уже в новом листке.

Наташа Меклин, почти не двигая губами, шепотом принимает текст, медленно, почти по складам:

— Занятия прошли на высоком уровне... Кончаю передачу... Все девочки работали хорошо... Молодцы...

Галя продолжает лукаво, с паузами:

— За это... я вас... целую... С горячим приветом... Петя...

Смущенно улыбается вихрастый юный лейтенант. По лицам девушек он понял, что попал на этот раз впросак.

Девушки смеются...

Донбасс, весна 1942-го

— Смирно-о-о!

Они стоят в строю. Девчата в новенькой офицерской форме. Аккуратно пригнаны ремни. Все ловко, ладно... Шесть месяцев армейской жизни не прошли даром.

Сейчас к ним с последним напутствием обращается Марина Раскова. Она говорит свободно, просто, будто вовсе не перед строем:

— Вас — двести девушек. Теперь вы полк. Первый женский полк. Во всей армии. Во всей авиации. Летать вы будете ночью. Такая у вас машина «У-2»... Самая тихоходная. Но сделайте ее грозной для врага. Вы должны доказать, что можете сражаться не хуже мужчин. И я уверена — вы оправдаете доверие Родины.

Раскова чуть оборачивается в сторону. Там стоит высокая, подтянутая женщина с простым русским лицом. Лицом матери. На ее груди орден «Знак Почета» — за мирное небо.

— Я рада, что передаю ваш полк в руки опытного пилота — капитану Бершанской. Теперь она — ваш командир...

Аэродром в степи. Под Краснодоном. В сумраке раннего вечера силуэты «У-2» на земле. Мелькают огоньки. Слышатся голоса команд, девичьи голоса:

— Бомбы подвешены. Самолет в полной боевой готовности!

— Экипаж к полету готов!

— Приборы работают отлично!

— К запуску!

— Контакт!

— Есть, контакт!

Через минуту самолет уже бежит по траве (аэродром-то — простое поле!), подпрыгивая, как кузнечик, на кочках.

— Это была наша первая ночь на войне. В воздух поднялся самолет командира полка. Вслед за ней к фронту летели командиры эскадрилий Амосова и Ольховская. Они открывали боевой счет полка. Это было в Донбассе. Под Краснодоном...

Небольшой разгон, и «У-2» уже в воздухе. Помахивая крыльями, он уходит все дальше, дальше...

Девушки смотрят ему вслед.

— Еще недавно «У-2» был учебной машиной. В аэроклубах. Ведь скорость у него мизерная — 100—120 километров в час. Да и высота полета небольшая. Но мы уже знали — с первых месяцев войны он трудился, как герой.

Уходят в небо второй самолет... третий... И также берут курс к фронту. Там слышится канонада.

— Вывозил раненых из фронтовой полосы, летал к партизанам, ходил в разведку, был связным. И вот теперь в наших руках должен стать бомбардировщиком... Легким, конечно, много не потянет, зато взлетит с любого пятачка. И сядет всюду. Даже неподалеку от передовой. Это и надо...

Уже совсем стемнело. И приводной маяк работает безостановочно, мигает через определенные интервалы. Это световой пароль. Чтоб не заблудились свои...

Тихо. Только тикают стрелки светящихся часов в темноте. Голоса из-за деревьев — это переговариваются техники и вооруженцы, обслуживающие самолеты.

— Тут до фронта лету напрямик минут двадцать, двадцать пять от силы...

— Видели, девочки, как фашист днем кружил над хутором? А нас и не приметил. Здорово мы самолеты замаскировали...

— Постой-ка, кажется, наши идут. Я их уже по звуку узнаю...

Веселее замигал маяк.

Издалека доносится стрекотание «У-2». Все ближе. Все громче.

И вот уже в лучах прожектора силуэт самолета. Он садится на поле. Останавливается возле самых деревьев.

За ним приземляется второй...

А третьего все нет...

Мигает, мигает маяк, будто зовет...

Голоса в темноте:

— Все время шла рядом, а потом...

— Может, сбилась с курса?..

— Вряд ли... Люба не первый год летает...

Поднимается ветер, потом дождь. Вздрагивают, как живые, крылья самолетов. Капли лихорадочно барабанят по обшивке.

Мигает, зовет маяк...

Никто не уходит с аэродрома...

Лица летчиц. Лица подруг. Строгие. Печальные. Взволнованные.

— Мы ждали до утра командира нашей эскадрильи Любу Ольховскую и Веру Тарасову, ее штурмана.. Но они не вернулись... Утром летчики соседнего полка сказали, что видели наш «У-2» в лучах немецких прожекторов. Он шел к земле, подбитый, шел к железнодорожному узлу. Потом раздался взрыв... Мы поняли — Люба не могла уже дотянуть и выбрала себе цель. Для последнего удара. Вражеские эшелоны на путях...

Хроника. Нескончаемой чередой идут наши войска. Отступают. На грузовиках, подводах, в пешем строю. Много раненых.

— Мы летаем несколько недель. И все время меняем аэродромы. Оставили свою первую резиденцию — гостиницу «Крылатый конь» — большую колхозную конюшню. Распрощались с гостиницей «Мечта пилота»... Мимо нашего хутора все время везут раненых... Немцы подходят уже к Ростову...

Небольшой степной аэродром. Возле «У-2» суетятся летчики. Но это мужчины.

Почти все летчики — совсем юные парни. Еще безусые.

— Мы часто базируемся на одном аэродроме с «братиками» — из соседнего мужского авиаполка. Они летают тоже на «У-2»... «Братиков» зовут «бочаровцами» — по фамилии их командира, а нас — «бершановками». Вместе воюем, вместе отступаем...

По улицам хутора, едва не задевая плетни, двигаются «этажерки» — «У-2»... Тарахтят винты, медленно выруливая в поле.

— Утром пришел приказ: срочно улетать! К хутору прорвались немецкие танки. Большинство самолетов уже поднялось в воздух.

Густые тучи заволокли небо, освещая площадку на краю хутора, где стоят еще два-три «У-2».

Непрерывно горит прожектор. В рассеянном свете луча клубится пыль, под-

нятая взлетающими самолетами. Вот и последний ушел в темноту, в грозу...

Нет, не последний. Укрытый ветками деревьев, на краю поля, невдалеке от хутора стоит еще один «У-2». Его мотор то и дело дает перебои, «чихает».

— Лишь один самолет не смог взлететь. В прошедшую ночь зенитки врага сильно повредили мотор. Вместе с экипажем у самолета осталась парторг полка Мария Ивановна Рунт.

В тишину вечера вдруг врывается резкий грохочущий лязг гусениц.

По дороге один за другим идут танки с черными крестами. В открытых люках немецкие танкисты. Один из них поднял бинокль к глазам.

В стеклах бинокля, все увеличиваясь, растут пирамидальные тополя... Хаты... Знакомый нам хутор...

— Мотор починили кое-как. На скорую руку. Но как проверить? Немецкие танки встали на привал на той стороне поля, в сотне шагов. Лишь деревья скрывают от врага маленький самолет с красной звездой. Нет, опробовать мотор не удастся... Прямо в воздух! Лучше рискнуть, чем попасть в лапы к фашистам...

Лицо Марии Ивановны Рунт. Негромкий возглас:

— Запуск!

И вот уже самолет мчится по площадке, разбрасывая ветви с крыльев. И уходит в небо, прямо над хутором. Ему вслед — беспорядочная стрельба.

— Не успели гитлеровцы опомниться, как маленький самолет бросился по полю, прямо на них... и поднялся, едва не задевая колесами танки.

Вот уже совсем маленькая точка на горизонте. «У-2» исчезает.

— Он был похож на птицу, отставшую от каравана. Любой ценой стремящуюся догнать своих.

И снова стоял полк в строю. Девушки в летных шлемах, с планшетками на боку.

Впереди командир — Евдокия Бершанская, комиссар Евдокия Рачкевич, парторг Мария Рунт и начальник штаба Ирина Ракобольская. Она читает приказ.

— В это утро нам прочитали приказ народного комиссара обороны. Войска Южного фронта оставили Дон, стремительно отступают... На юге страны очень тяжелая обстановка. Большие потери... Немцы рвутся к Грозному и Баку... Ни шагу назад!

Замер полк. Не шелохнется строй. Тишина.

— Мы стоим усталые, голодные и плачем... Мы ведь тоже войска Южного фронта... И нам стыдно... и горько...

Северный Кавказ, осень 1942-го

Сады под Грозным. Тяжелые ветви яблонь, слив, груш низко-низко клонятся к земле.

Шумные арыки. Быстрая река Асса.

А рядом, на горизонте, Казбек. Острые пики соседних вершин. Величественное спокойствие.

— В предгорьях Кавказа немцы были остановлены. Линия фронта — вдоль Терека... Нашим новым домом стала станица Ассиновская, под Грозным... Отсюда мы летаем бомбить врага под Моздоком, Прохладным, Ардоном, Малгобеком... Как всегда — ночью...

Взошла луна над горами. Звенящая тишина. Звезды. Засеребрились снежные шапки гор... Поплыла навстречу голубая лента Терека с крутыми излучинами. Внизу, под крылом самолета.

— Ночью в горах красиво. Удивительное, завораживающее спокойствие. И невольно на память приходят строчки: «Ночь тиха, пустыня внемлет богу... И звезда с звездою говорит...»

Самолет поднимается над горами, держит курс на Большую Медведицу. Фантастическая картина открывается взору пилота — облака разошлись, и сразу словно сорвало покрывало с уснувших

долин, уснувших садов под холодным мерцанием луны.

— Красота здесь обманчива, как и погода. Над аэродромом звезды, а за хребтом — дождь, туман, снегопад. Да еще коварные воздушные потоки — то подбросит метров на сто, как на качелях, то швырнет вниз. Тут летчик и штурман должны понимать друг друга с полуслова. Так, как летают Леля Санфирова и Руфа Гашева.

Плавно покачиваются крылья «этажерки». Между ними отчетливо видны две головки в шлемах. И никто не догадается, что это девушки. Вот только голоса...

Голоса в переговорной трубке:

— Леля! Цель закрыта. Цель закрыта... Давай найдем «окно»...

Под крылом самолета клубятся облака. Только изредка, в разрывах — земля.

Машина легла в вираж. Кружит над облаками. Но вот просвет... Внизу — дорога. Мелькают фары.

— Подходим! Курс пятнадцать градусов! — это голос Руфы.

— Держу на цель! — это откликается в трубке Леля.

Рука пилота убрала газ, чтоб приглушить звук мотора. Но снизу уже метнулись к небу лучи прожекторов. Потянулись длинные пулеметные очереди.

— Готово!

Рука штурмана дергает бомбосбрасыватель.

От самолета отваливаются бомбы и одна за другой летят вниз.

Все небо в огненных вспышках — бьют немецкие зенитки.

Но тут же — взрывы на земле.

— Молодец, Руфа!.. Ты, как снайпер...

И снова закрывается просвет. А по облакам ползут светлые пятна. Это прожекторы все еще ищут исчезнувший самолет.

Голос мотора окреп. Самолет выходит из виража.

— Держи курс сто восемьдесят! — говорит Руфа.

Навстречу им ползут облака. Уже в два... в три яруса... Сплошная пелена. Белесоватый туман окутывает самолет, оседая каплями на обшивке и приборах. Крылья трясет.

— Леля! Возьми поправку на ветер... Пятнадцать градусов левее... Боюсь, дорогу закрыло до самого аэродрома...

Блестит мокрый циферблат на часах.

— Внимание! Приближаемся к хребту. Через три минуты аэродром. Не проскочи.

Короткая стрелка секундомера бьется учащенно, как сердце.

— Пора. Пробивай! — говорит Руфа.

— Ты уверена? Уверена?

Пауза.

— Да...

Рука пилота убирает газ. «У-2» переходит на планирование. Самолет вонзается в сырую мглу. Стрелка высотомера быстро ползет вниз: 600... 500... 400... 300...

Внезапно туман светлеет, приобретает зеленоватый оттенок и снова меркнет. Потом становится розоватым.

— Леля! Ракеты! Это наши! Ждут!..

Самолет уходит в пике.

И вот «У-2» выныривает из облаков. Прямо под ним ночной аэродром, освещенный причудливым светом взмывающих кверху ракет. Это как салют.

Подпрыгивая, самолет уже бежит по маленькой площадке у подножья горного хребта.

Бершанская, улыбаясь, смотрит на прилетевших.

— Товарищ командир полка! — Это голос Санфировой. — Задание выполнено. Цель накрыта.

— Не заблудились?

— Нет. Машина, как конь: чует дорогу к дому.

Штурман Гашева стоит в стороне. В мокром комбинезоне.

— Здравствуйте, Руфа! — это голос как с того света. Мужской голос непривычен в этом «бабьем царстве».

Улыбается высокий голубоглазый па-

рень. На погонах тоже одна звездочка. Младший лейтенант. Он настойчив:

— Узнаете? Миша Пляц. Помните? В Краснодоне вместе стояли. Я из бочаровского полка...

Руфа улыбается. Она уже без шлема. Волосы после летной школы подросли. Кудрявые.

— А-а... «Братец»...

— Именно. Вчера я вас встретил на закате. Но вы прошли мимо. Возгордились? Или не заметили?

Руфа удивлена:

— Это где же?

— А над Дарьяльским ущельем. Где Демон пленил Тамару. Уточняю — в двадцать два десять. Моя «уточка» летела еще с нагрузочкой, а ваша, видно, домой... Было?

Второй день льет дождь. Горы исчезли. Земля изъедена ручейками. По окну приземистого домишки дробно барабанят капли.

И вдруг веселый голос:

— Девочки! Айда к Дусе Носаль. У нее день рождения!

— А сколько ей стукнуло?

— Дусе? Ой, много! Двадцать три...

Коптит керосиновая лампа с разбитым стеклом.

И песня «Вьется в тесной печурке огонь...»

В полумраке знакомые лица девушек-летчиц:

...Наташа Меклин... Хиваз Доспанова... Ира Себрова...

И новые — Дуся Носаль... Юля Пашкова... Женя Жигуленко...

Кто-то предложил:

— Ну, за новорожденную...

Дуся попросила:

— Не надо, девчата. Я это слово слышать не могу. С тех пор как моего маленького... Вы же знаете... Выпьем лучше, как всегда — за летную погоду! За наступление!..

— И чтоб было весело!

Крутится заезженная пластинка на диске старого патефона с отломанной ручкой.

«Синий платочек...»

Вдруг легла на стол фотография — молодой чубатый парень. Офицер. В летной форме.

— Это мне Гриць прислал... Мы с ним с того дня не виделись. С двадцать второго... Первое время он думал, что я погибла вместе с сынишкой, когда роддом разбомбило. Хотела летать с ним вместе, да Гриць далеко... Вот и попросилась к вам... Чтоб скорее на фронт!

— А ты здорово летаешь! За тобой не угонишься.

— Это просто ненависть. Ой, как я их ненавижу, девчата!..

Кубань, весна — лето 1943-го

Хроника. Ранняя весна. Распутица. На дорогах всюду следы поспешного отступления врага — брошенные машины, подбитые танки, подорванные поезда, трупы солдат...

— Еще в январе, после «сталинградского котла», боясь нового окружения, гитлеровцы стали откатываться с Кавказа. Мы вступили на Кубань. У многих из нас уже около трехсот вылетов. Боевая работа над Тереком была для нас хорошей школой. Теперь мы можем, пожалуй, потягаться с любым мужским полком.

Над дорогой стремительно проносятся «ястребки», потом пикирующие бомбардировщики...

Затем появляются штурмовики...

— Уже воюют два других женских авиаполка, созданные Мариной Расковой,— истребителей и пикирующих бомбардировщиков... Они ушли на фронт вслед за нами. Наши «сестрички» летают тоже здесь, над Кубанью.

В воздухе завязывается горячий бой. Перевес явно на стороне советских машин. Пехотинцы «болеют» на земле, наблюдая за схваткой, развертывающейся над их головами.

— На Кубани наша авиация впервые завоевала господство в воздухе. Здесь сражались летчики 4-й воздушной армии генерала Вершинина. Здесь прославились Александр Покрышкин, братья Глинки. И командир эскадрильи штурмовиков Григорий Сивков. Его мы знаем лучше других. Он любит нашу Катю. Катю Рябову... Мы же любим Сивкова бескорыстно. Гордимся им, потому что его панически боятся фашисты.

Взмывает в небо штурмовик. Идет над колонной гитлеровцев, сокрушая все внизу...

На фашистском аэродроме тревога, готовятся к взлету гитлеровские истребители.

Захлебывающийся голос немецкого диктора:

— Ахтунг, ахтунг! В воздухе ас Сивков. Опасность, опасность!..

А штурмовик уже возвращается, идет над своей землей... Внизу — плавни Кубани.

Потом самолет проносится над аэродромом, где базируются «У-2». И уходит.

Катя Рябова смотрит ему вслед.

— Катя всегда узнает Гришу по особому почерку в воздухе. Конечно, она гордится им. Но не показывает. Катя — человек серьезный. И даже знакомство их было строгим. Почти как экзамен...

Катя сидит на траве. Внимательно слушает кого-то.

Голос Сивкова:

— Говорят, вы любите математику. Ну-ка, попробуйте эту задачку. Даю вам десять минут.

Пауза. И вдруг удивленный голос Сивкова:

— Как! Уже?..

Улыбается Катя Рябова.

Пристальный взгляд Сивкова. Он словно все время сопровождает Катю. И когда она идет к самолету с тяжелым штурманским снаряжением.

...И когда беседует с подругами.

...И когда она садится в кабину «У-2».

А Сивков, будто украдкой, все наблюдает за ней издали. Думает:

— Почему с ней интересно? Почему с ней можно говорить обо всем? Даже о сложнейших вопросах механики?.. И чувствовать такую радость?.. Сейчас, когда жизнь каждого из нас на волосок от смерти?..

И Катя улыбается своим мыслям:

— Как много я узнаю от него... И хочу узнать еще больше...

Сивков продолжает смотреть на Катю:

— Что это? Случайная встреча на дорогах войны? Или судьба моя?..

Х р о н и к а. Станицы, освобожденные от гитлеровцев. Толпы жителей приветствуют наши войска на дорогах, еще запорошенных снегом.

— Каждый день новая станица, новый аэродром. И новая встреча... Нас часто узнавали... Ведь прошлым летом мы летали отсюда... когда отступали...

Казачки стоят перед беленькими хатками. Дивятся. Взмахивают руками. Утирают глаза кончиком платочка. И говорят, говорят...

— Наши старые хозяйки зазывают к себе, уверяют, что видели, как мы летали сюда по ночам бомбить фашистов. Мы рады вернуться сюда. Может, еще потому, что не любим города́, где большие аэродромы, даже с удобствами... Ведь с воздуха их отлично видно врагу...

Поле на окраине станицы. В сумраке силуэты «У-2». Изредка мелькают карманные фонарики. Это техники готовятся к боевой ночи.

— Нет, куда лучше наши станичные аэродромы, где самолет на день можно загнать прямо во двор или в сад... Где всегда можно выглянуть из окна хаты и убедиться: стоит! Ждет!.. Наш верный конь! Наш «У-2»!.. А когда стемнеет...

Заработал приводной маяк. Живее замелькали возле самолетов карманные фонарики. Затарахтели моторы. Это техники обследуют «У-2», проверяют еще раз перед полетами.

— ... «Ночной бомбардировщик»... Ког-

да-нибудь мы, наверное, сами удивимся... Мирные ленты-расчалки, открытые кабины, всего несколько приборов да слабенький мотор, тихоход... Днем бы его непременно сбили... А ночью...

Тихонько шумит бензозаправщик, работая на малом газу. Бензин струей льется в горловину из шланга. Готовится еще один самолет. Подвешиваются бомбы.

Экипажи занимают места в самолетах. Девушки застегивают шлемы.

— С бомбами, подвешенными под крыльями, по двести килограммов, мы летим на цель. Иногда это переправа или склад с горючим. Иногда скопление машин, танков, огневые точки врага, эшелоны на путях... Иногда это аэродромы... Какие только цели не приходится нам бомбить! И бомбить с большой точностью — ведь наш тихоход буквально «висит» над целью. Пехота нас любит: мы ее первые помощники. И много ласковых имен придумали солдаты для наших «У-2» — «Старшина фронта», «Небесные создания», «Королевы»...

Самолеты один за другим выруливают на старт. Аэродром все больше оживает.

Командир полка Бершанская и начальник штаба Ракобольская дают летчицам новое задание.

— Чтобы сделать за ночь больше боевых вылетов, полк наш, как только стемнеет, перелетает поближе к линии фронта. Тогда экипажи успевают слетать за ночь восемь, десять, а то и двенадцать раз. Это у нас называется «ночь-максимум». Десять часов в воздухе... А зимой и больше...

И вот уже «У-2» взмывают в воздух. Через строгие промежутки времени. Один за другим.

— Самолеты идут к фронту по расписанию: через две-три минуты. Воздушный конвейер... Молодцы все-таки наши помощники на аэродроме! И техники, и вооруженцы. Мы знаем, им тоже хочется летать, но ведь кому-то надо заботиться о самолетах и на земле... Как они болеют за нас, за каждый полет!

Едва успевает взлететь один самолет, садится другой — уже слетавший к фронту. Теперь мы на другом аэродроме — аэродроме «подскока».

Две девушки сноровисто подвешивают здоровую бомбу под фюзеляжем.

— В течение ночи вооруженцам приходится подвешивать к каждому самолету до трех тонн бомб. Своими руками, без всяких приспособлений. Одну «сотку» поднимают втроем. А сколько их таких — «соток»!..

У другого самолета. Девушки-техники забрались на расчалки и проверяют мотор.

— В темноте надо осмотреть, заправить горючим и подготовить к новому полету только что вернувшийся самолет. И для этого — не больше трех-пяти минут! Особенно достается техникам зимой. На ветру руки примерзают к металлу, становятся непослушными. Но рядом — фронт...

Пока техники и вооруженцы возятся у самолета, пилот и штурман сидят в кабинах.

— Экипажи экономят время стоянки, экономят силы, никто не вылезает из кабины для доклада. Рапорт командиру тут же, у крыла.

Бершанская на крыле самолета. Слушает. Вполоборота к ней, в кабине пилота — лицо Дуси Носаль.

Лицо Дуси приближается. Покачивается, как в полудреме... И сонный Дусин голос:

— Знаешь, Гриць, как крепко засыпаешь, когда прилетишь с задания?.. Только успеешь доложить и тут же, в кабине, незаметно уснешь. Не слышишь, когда подвесят бомбы, заправят самолет горючим. А потом просыпаешься, застегиваешь ремни и сразу — вперед! Летаем без парашютов — они громоздкие, а надо захватить побольше бомб...

Бершанская на крыле другого «У-2». Снова доклад. О последнем полете.

Командир полка уходит.

Лицо пилота и штурмана. Лицо Жени Рудневой в шлеме. Ее голос:

— Сегодня ночью напряжение — максимальное. Только над целью чувствовала себя бодрствующей. А так то и дело сплю. В один из полетов взяла за пилота управление. Веду машину, но мысли сонные-

сонные и бродят где-то... Вижу, что веду без крена и курс выдерживаю. Но куда?.. Мысль заработала вяло-вяло: «Если идем на цель, то высоты маловато, если домой, то слишком высоко...» Посмотрела вперед — прожектор болтается. Наш? Приводной? Или немецкий, над целью?.. Разбудила Раю: «Куда идем?» — «Домой».— «А бомбы сбросили?» — «Конечно». Когда приземлились — сразу все вспомнила.

Стрекоча мотором, снова бежит по полю самолет. Уходит к фронту.

Непрекращающийся гул стоит в ночи. Прилетают. Улетают.

Ездят от самолета к самолету бомбовоз и бензозаправщик.

— В одну из таких ночей случилось несчастье. И что самое обидное — не в воздухе. На аэродроме. На земле. После восьмого или девятого полета Галя Докутович решила размяться, спрыгнула с самолета, походила, прилегла и, пока подвешивали бомбы, задремала...

Прямо на нас с притушенными фарами — одни щелочки вместо фонарей — движется машина. Угадываются только ее контуры — кабина, бак...

— Трава высокая... Бензозаправщик и не заметил. Темень!

Звук тормозов — короткий, как удар по струне.

— Галя была без сознания. Перелом позвоночника. Придя в себя, сказала командиру:

«...Обидно!.. Так мало успела... Если вернусь, обещайте... Буду снова летать!.. Только летать!..»

Лицо Гали Докутович. Решительный взгляд. Строгие глаза.

И опять была ночь. И внизу серебрилась широкая лента Кубани... Плавни... Степи... Станицы...

Самолет плыл под луной. Два крыла. Два летных шлема в кабинах.

Приближается первое лицо — девушка с пухлыми губами. Большие, чуть раскосые глаза. Наша старая знакомая. Хиваз Доспанова.

Потом другое лицо — Юля Пашкова, та, что была на дне рождения Дуси Носаль.

—... В эту ночь они вылетели бомбить немецкий штаб в Славянской. Как всегда, вместе — Юля Пашкова и Хиваз Доспанова. Самые молоденькие в нашем полку. Юльке, вообще, только девятнадцать, но летает, как пляшет: лихо, не остановишь. А ведь недавно пришла в полк...

Самолет медленно планирует вниз, постепенно уменьшая число оборотов.

Голос в переговорной трубке:

— Юля! Хочешь, я тебе песню спою? Новую. Из фильма... Нам в госпитале показывали. Там Бернес поет. Помнишь? Который еще в «Истребителях» снимался...

И вот уже над землей, словно подхваченная ветром, несется песня. Простые, такие понятные им двоим слова, такие созвучные их настроению... И этому полету...

Темная ночь.
Только пули свистят по степи.
Только ветер гудит в проводах.
Тускло звезды мерцают...

Самолет снижается, неслышно подкрадывается к земле. И вдруг удивленный голос Хиваз:

— Что с тобой, Юлька? Ты плачешь?..

Юлька молчит. Потом говорит негромко:

— Мы будем бомбить мою станицу. А там — мама...

— Чего же ты молчала? Другая бы полетела...

— Что ты!.. Я ведь буду бомбить аккуратно... Знаю, где их штаб.. В школе нашей...

Спланировали еще ниже.

— Смотри. Сейчас будет хутор... А за ним наша станица...

От «У-2» отделяется на парашютике САБ — светящаяся авиабомба. Она ярким светом озаряет станицу. И сразу залаяли зенитки с земли.

Юлька попросила:

— Только точно, Хиваз... Давай!..

Разом обрушились бомбы из-под крыла.

Но самолет не ушел ввысь, как обычно. Он промчался над станицей, над самыми крышами беленьких хат и вдруг покачал крыльями...

— Куда ты, Юлька?

— А может, мама увидит... может, догадается... Ведь знает, что я летаю...

Самолет разворачивается... Уходит...

— А где же твой дом, Юлька?

— А вон... на другой улице... Сразу за школой...

Внизу, на земле, пылает пожар...

...Цветут сады в станице. Яблони, абрикосы. Сыплется на землю белый ласковый снег лепестков. Все, как в тумане...

Девушки в гимнастерках с погонами чувствуют себя сейчас, как обычные деревенские девчата — судачат у плетней, пьют воду у колодца с длинным журавлем, сидят на лавочке...

Они радуются весне, свободному деньку, новым орденам. Тому, что их снимает специально приехавший в полк фронтовой фотокорреспондент. (Как жаль, что так мало снимал он их в тот день!)

— Мы живем в станице Пашковской, под Краснодаром. Хорошая станица! Никуда бы не уезжали... Но немцы рядом... Летаем отсюда бомбить фашистов в Крымской, Новороссийске, Темрюке... Гитлеровцы все еще держатся за «Голубую линию»...

Горы под Новороссийском. Вдали — море. «У-2» идет навстречу ему...

Светятся приборы в кабине пилота. Рядом с высотомером, на приборной доске вмонтирована... фотография Грицько, мужа Дуси. Та самая, которую мы уже видели у нее в день рождения.

Дуся Носаль смотрит на нее. Губы неподвижны. Но мы слышим ее раздумья:

— Ну вот... Опять ты летишь со мной, Грицю... Девчата говорят, что я хитрая... Мне не страшно, потому что в кабине мы всегда вместе... вдвоем...

Голос подруги в трубке прерывает ее размышления:

— Что молчишь, Дуся?

— Да так... Думаю... Вот сто вылетов штурманом осилишь, я из тебя летчицу сделаю. Все вы летать хотите. Знаю...

Штурман из второй кабины свешивает голову вниз.

— Подходим. Подверни правее... Еще...

И через минуту:

— Внимание! Готово!

САБ, спущенная с самолета, полыхает ярким огнем в ночи.

Бомбы летят на цель. А навстречу, почти сразу, как бумеранг,— светящиеся нити трассирующих пуль.

Самолет ложится на обратный курс, и вдруг над заливом, справа по борту возникает силуэт другого самолета. Свастика на хвосте.

— Дуся! Фашист! Давай вниз!

«У-2» планирует. Но поздно...

Совсем рядом проносится вражеский самолет.

Удар!

В передней кабине «У-2», в кабине пилота, разорвался огненный шар.

— Дуся! Дуся!..

Это кричит штурман.

В трубке молчание.

Самолет начал крениться. Стрелка высотомера стремительно пошла в сторону нуля.

Лицо штурмана — лицо Иры Кашириной — приближается к нам в шуме неистового ветра. Видны только глаза.

Они словно хотят что-то увидеть, понять, остановить...

Но вот рука ложится на ручку управления.

— Она пыталась взять на себя управление, вывести самолет из пике, но ручка не поддавалась... Ее заклинило тело Дуси. Еще миг — и тогда...

Самолет вдруг взмывает вверх и принимает горизонтальное положение.

Снизу яростно бьют зенитки. Уже вдогонку.

Лицо Иры Кашириной.

— Привстав, перегнувшись вперед, она подтягивала безжизненное тело подруги, которое сползало, давило на педали. Но Ира уже вела самолет... Сама... Фронт остался позади. Как посадить машину?.. Ведь она только штурман...

Вот и аэродром.

Но машина не садится... Как ослепшая

птица, она кружит и кружит над полем. Потом из кабины штурмана взвивается красная ракета — сигнал тревоги.

Машина идет к земле...

Колеса касаются травы.

Первой у самолета оказалась командир полка.

Ира докладывает:

— Товарищ гвардии капитан, боевое задание выполнено. Младший лейтенант Носаль... убита... Прямое попадание осколка... Самолет привела, — голос ее дрогнул, — я...

Стоит самолет на взлетной дорожке. «У-2». Через весь фюзеляж слова: «Мстим за Дусю».

— Да, Дуся Носаль была лучшей летчицей в нашем полку. И она по праву первой получила звание Героя... Посмертно. А Ира Каширина была награждена орденом Красного Знамени...

Все сидят на траве. Полукругом. Летчики и штурманы. А молоденький солдатик, метеоролог, единственный в полку мужчина, демонстрирует сводку погоды на ближайшую ночь — на большом листе ватмана. У него смущенное лицо. И он чуть заикается:

— По дан-ным метеобюро и р-разведчиков п-погоды... в ночь на с-седьмое... ожидается...

Слушают девушки. В руках планшетки с картами. Карандаши. Ближе других к нам, словно оглядываясь из-за плеча, Галя Докутович. Ее лицо постепенно приближается:

— Как дорог нам наш полк! Каждой из нас! Особенно после разлуки, после пяти месяцев лежки в госпитале! Документы об отпуске по болезни я спрятала в карман. Поправляться буду после войны. Вчера, правда, снова схватило. Заплакала от боли в позвоночнике. Никто не должен знать об этом... Никто. Иначе — не летать... А может, врач наш о чем-то догадывается? Посылает меня в полковой санаторий. Тут же, в станице. Там и наши «братики»: из бочаровского полка... и Женя Руднева...

К и н о к а д р ы   в о е н н ы х   л е т. Кружатся в вальсе молодые офицеры и девушки. Многие из девушек тоже с погонами. Характерные прически той поры.

Женя Руднева не танцует. Сидит, улыбается:

— «Санаторий»... как это странно звучит. Да и отдыхать нет настроения. Слава богу, приехала Галя Докутович! Как мне ее не хватало! Компания здесь подобралась неплохая. Вчера перед ужином разгоняли аппетит. Под звуки «Калинки» носились по столовой и кричали: «Ас-са!» Маша гонялась за нами со свечой. Доктор заглянул в дверь: «Вы что, в кошки-мышки играете?» За ужином тоже хохотали до слез. Разработали программу концерта. Висит уже наша афишка...

Играет аккордеонист. Склоняется к клавишам. Ведет мелодию. Озорную, русскую.

На стене висит афиша. (Ее текст сохранил нам Женин дневник.) Затейливо выписанные строчки. С бесконечными восклицательными знаками.

Пробежим их глазами:

...БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТ
СИЛАМИ ОТДЫХАЮЩИХ!

В концерте участвуют заслуженные артисты фронтового самодеятельного коллектива: Н и к у л и н а, Т и х о м и р о в а, Б у р з а е в а, Р у д н е в а, Ф е т и с о в а.

Одобренные артисты:

Ж у к о в с к а я, Н и к и т и н а, П и л и п е н к о, Р у д н е в а (по новой программе).

«Звезда» концерта — Н и к у л и н а...

Художественный руководитель Б у р з а е в а.

У рояля... никого. У ковра — пусто.

Начало без опоздания.

После концерта товарищеский ужин

...Сдвинуты столы. Сидят «сестрицы» с «братцами», летчики двух соседних полков. Одна дивизия.

Плывет песня. Любимая: «Давай закурим...»

А Женя Руднева ушла в свои раздумья:

— Вчера прилетал командующий нашей воздушной армией генерал Вершинин. Вручал награды. Он сказал, что мы самые красивые девушки. Что красота сейчас заключается не в накрашенных ресницах и губах, а в том большом деле, которое

мы делаем. А я впервые в жизни накрасила губы... Как некрасиво...

Камера движется по столу. По лицам молодых людей. Негромко звучит песня: «В далекий край товарищ улетает...»

И Женя загрустила:

— Подали водку. Никак нельзя было отказаться. Я отлила половину своему соседу, штурману-«братцу», и выпила с ним за процветание штурманского дела. А вообще распадается, распадается благородное штурманское сословие. Наши девчата рвутся в пилоты... Наташа Меклин, Нина Ульяненко, Рая Аронова, Жека Жигуленко уже летают. И с каким задором! А я «вывожу» их в свет... По очереди... как няня... Такая должность — штурман полка...

Боевая тревога. Девушки разбегаются по самолетам. «У-2» выруливают на старт.

Их провожают взглядом трое — командир полка, комиссар, начальник штаба...

— Настали самые жаркие ночи. Мы еще не знали, что для борьбы с «У-2» на Таманский полуостров специально переброшена эскадрилья фашистских асов — ночных истребителей. Что враг перестроил систему противовоздушной обороны «Голубой линии» и готовит нам ловушку. Мы еще ничего не знали...

Пилот в кабине надел защитные очки. Взмахнул рукой. Побежали колеса по траве. Легко оторвались. Земля «поплыла» назад... Но чем дальше, тем рельефнее — реки, озерки, рощи и горы...

Лицо Марины Чечневой в шлеме. Ее голос:

— В ночь на 1 августа наши экипажи вылетают, как обычно... с интервалом в две-три минуты. Один за другим. Мой самолет идет восьмым.

Внизу уже тьма — ночь на юге наступает внезапно. Лишь изредка вспыхнет да тут же погаснет прожектор. То тут, то там...

— Странно ведут себя сегодня немецкие прожектора. И зенитки молчат, словно воды в рот набрали... А ведь первые наши машины, должно быть, уже над целью...

Прямо по курсу, впереди, вдруг вспыхивает мощный сноп света и сразу упирается в маленький «У-2». К первому прожектору мгновенно присоединяется второй, потом третий, четвертый... Схватив своими щупальцами самолет, они ведут его молчаливо и неотступно. «У-2» заметался, как пойманная в клетку птица...

— По моему расчету — это самолет Жени Крутовой... Он вылетел третьим... Но почему молчат зенитки! Почему?..

И тут же в небе возникают разрывы снарядов. Длинные очереди трассирующих... Но не с земли, как обычно... А откуда-то сверху, сбоку, прямо из ночной мглы...

— Ну, конечно, «мессер»! Подкрался втихую и расстреливает в упор... Поэтому и молчат немецкие зенитки!.. Боятся попасть в своего...

Объятый пламенем, самолет начинает падать, но прожектора, как хищники, все еще преследуют свою жертву, ведут его в своих лучах к земле...

Взрыв. Гигантское желтое пламя взметнулось ввысь...

— У меня дрожат руки... Впервые так, на моих глазах, гибнут подруги... И я ничем не могу им помочь...

Снова заметались по небу яркие сполохи. Теперь немецкие прожектора поймали следующую машину. Она как на светлом экране. Лучшей мишени не может быть.

— Марина! — это кричит в переговорную трубку штурман Ольга Клюева.— Они наводят на нас своих истребителей... Они знают высоту нашего бомбометания... И ловят на ней!

Еще один «У-2», объятый пламенем, камнем уходит к земле.

— Надо что-то решать. Немедленно. Сейчас дойдет очередь и до нас... Вниз! Скорее! Пойдем к цели на минимальной высоте... «Мессер» не станет рисковать... Побоится врезаться в землю...

«У-2» стремительно планирует к земле. Падает стрелка высотомера. Ручка от себя. Еще! Еще! 800... 700... 600... 400...

— Все. Ниже нельзя. Опасно. У нас

бомбы мгновенного действия. А впрочем... двум смертям не бывать...

Раздается взрыв. Это сброшены бомбы. Машину подбрасывает. Трясет. Лихорадочно заметались по небу прожектора.

— Я еще снижаюсь... Потом даю полный газ, разворачиваюсь и беру курс на свой аэродром. Домой...

Бьют вдогонку зенитки. Бьют по вспышкам у выхлопных патрубков мотора. Но поздно: самолет вырвался из воздушного капкана.

— Это была самая страшная ночь для нашего полка. Не вернулись четыре самолета... Полк лишился сразу восьми подруг — летчиц и штурманов... Они так и стоят перед глазами... Родные девчата...

Вот они незадолго до гибели. В кубанских станицах. В садах. У самолетов. Юные, славные лица.

— Не стало Жени Крутовой, Лены Саликовой, Ани Высоцкой, Сани Роговой, Жени Сухоруковой, Вали Полуниной, Иры Кашириной и Гали Докутович...

Общежитие летчиц на аэродроме. Строгая фронтовая обстановка. Ничего лишнего...

Голос Левитана в репродукторе:

— ...Продолжались бои северо-восточнее Новороссийска. Наша авиация активно поддерживала действия пехотных частей и наносила удары по скоплениям...

Голос удаляется.

Стоят осиротевшие постели. Аккуратно застланы одеяла... Взбиты подушки...

Тихо...

— В то утро никто не мог уснуть после полетов. Пустые кровати... Тоска... А еще вчера мы все гуляли в саду... Галя сорвала несколько яблок... И оставила на постели... Перед самым вылетом...

Солнечный день. Большая поляна в одной из станиц. Возле пруда. Природа неприметная. Но день торжественный.

Весь личный состав полка в строю.

— Клянемся! — разносится над поляной. — Клянемся! Клянемся!

Как странно слушать клятву, когда звучат женские голоса.

Командир полка принимает знамя — гвардейское знамя. И, склонившись на колено, целует его край.

Играет духовой оркестр. Авиационный марш.

Проносит вдоль строя знамя знаменосец полка Наташа Меклин. По краям — два ассистента.

Знамя большое, тяжелое, и хрупкая Наташа с трудом удерживает его.

— Ждали и не верили... И вот — сбылось! Именно так, как предсказала Марина Раскова. Наш первый командир. Ее уже нет в живых... Но три женских авиаполка, созданных Расковой, воюют, наводят страх на врага. А наш, самый первый, отныне стал гвардейским...

Хроника. Бои под Новороссийском. Под Туапсе. Наши корабли входят в Цемесскую бухту.

— Наконец! Таманский полуостров наш! И нет больше «Голубой линии». Смяли. Прорвали. Последние дни мы летали на Чушку — небольшой выступ в Керченском заливе. И пошла гулять шутка — вот назовут нас Чушкинским полком... Но мы стали Таманским. Это, право, неплохо звучит — 46-й гвардейский Таманский. И если подумать — есть за что...

Длинные колонны немцев тянутся по дорогам, тянутся на восток. Понурые, небритые...

— На днях допрашивали одного немца. Обер-ефрейтора. Его зовут Ганс Франк... Мы запомнили это имя. И то, что он сказал. Впрочем, любой из них может дать такие же показания...

Панорама по лицам пленных... Остановимся на одном из них. Вот этот. Еще довольно бравый. И весьма разговорчивый. Послушаем его (сперва по-немецки), а потом перевод:

— Да. Я наблюдал работу русских ночных бомбардировщиков над Таманью. Не было такой минуты, чтобы они не висели над нами... И все бомбили, бомбили... Каждую ночь приходилось прятаться... Мы на-

зывали их «пилильщиками нервов». А когда узнали, что это женщины,— «ночными ведьмами». Они не давали нам покоя. Недаром фюрер обещал «железный крест» за каждый сбитый женский экипаж. И отпуск домой, в Германию...

Крым, зима — весна 1944-го

Небольшой рыбачий поселок на берегу Азовского моря. Ровная площадка. За ней — обрыв. Дальше, внизу, море...

— После освобождения Новороссийска мы летаем отсюда через Керченский залив в Крым. Там — враг.

На море неспокойно. Штормит. И небо хмурое.

Из-под крыла идущего над водой «У-2» вздымаются серые барашки волн.

Вот он — Крым! Темный выступ Керченского полуострова с неровной линией берега четко выделяется на фоне моря.

— Над горами летать непросто. Но уже привыкли. А тут — море... Зловещее, бездонное. Когда под крылом земля, как-то спокойнее. Море нам кажется страшнее немецких зениток. Пришлось надеть спасательные надувные куртки.

Вода под крылом. Вода... Монотонно шумит мотор...

Женя Руднева в штурманской кабине. Смотрит на море. Мысли далеко-далеко...

— Не верится... Была в Москве. Дома. Целых десять дней. И все прошло, как сон...

Нет, видно, не проходит. Видно, не забываются эти десять дней. И нам хочется вернуть их.

Хроника. Военная Москва. Москва 43-го года. Старенькие юркие «газики», «виллисы». Электрички, набитые пассажирами. Станция «Лосиноостровская».

Вот и дом, где жила Женя... Ее комната... Лицо девочки-подростка (это Женя в 13 лет).

— Нашла старые фотографии и свой дневник... Школьный. За шестой класс. Читаю: «У меня отметки такие, как и за 1-ю четверть: «физкультура — «хорошо» Труд — не аттестовано. Остальное — «отлично»... По физкультуре отметка неверная... Я просто прыгать не умею. И по географии несправедливо — всю четверть не спрашивали, а ставят «отлично»...

Лицо Жени Рудневой в 16 лет.

— «Смотрю на небо — на Орион, Сириус... На мою любимую Капелу. И мечтаю — как буду вычислять орбиты звезд... Стану астрономом... Я хочу посвятить свою жизнь науке... И я это сделаю...»

Лицо Жени Рудневой в 17 лет.

— «Но если потребуется, я надолго забуду астрономию... Стану бойцом... санитаром...»

И вот уже Женя в шинели. С погонами лейтенанта. Перетянутая ремнем. Зимой 1943 года. В свой короткий приезд в Москву.

— Пошла, конечно, опять в любимый мой планетарий, слушала, как школьница...

Звездный купол над головой. Голос лектора, рассказывающий о далеких мирах, затихает...

— Потом была в университете...

Колонны старого МГУ. Проходят студенты. (Это кинокадры военных лет.)

— Профессор Блажко спросил меня: «Не скучаете по астрономии?..» Еще бы!.. Но разве можно забыть о войне? Без свободной Родины не может быть свободной науки.

Идут по Москве девушки 43-го года. Некоторые уже выделяются более элегантными прическами и нарядами. (Это тоже кинокадры летописи.)

— Нет, я ни капельки не завидую тем, которые остались в тылу, одеваются... Я бы все равно не могла...

Зал Чайковского. Концерт. Поет Надежда Андреевна Обухова.

В зрительном зале много людей в военной форме. И девушки с погонами.

Голос Обуховой всех покорил... Каждый думает о своем...

— Как странно... Война... Столько ужаса и крови... А у меня, наверное, самое счастливое время...

Над вечерней Москвой 43-го года салют! На площадях стоят радостные толпы людей. Смотрят в небо.

— Вечером шла домой, и вдруг — грохот... Первая мысль — налет... Потом вспомнила — сегодня освободили Гомель... Не дождалась наша Галя... Галя Докутович... Я все еще ношу ее фотографию в партбилете. Не могу расстаться...

Салют на фоне памятника Пушкину. Салют на фоне Большого театра. На фоне Красной площади. Москва радуется новой победе на фронте.

— Эх, товарищ Руднева... Ты хочешь, чтобы нашлась вторая Галя... Но Галя была у тебя одна... Ближе всех... Ты сама приказала ей лететь в ту ночь, товарищ штурман полка... И не могла иначе...

Встреча Нового года — 44-го года в Москве. Огромная елка в центре зала, увитая гирляндами огней... Конфетти... Бокалы с шампанским. Тосты за победу. У каждого военного на груди боевые награды.

— Теперь мне некому сказать самое главное, что произошло в моей жизни так внезапно. По дороге в Москву... Я встретила самого дорогого человека... Встретились и тут же расстались... Надолго ли?..

Лицо Жени Рудневой в минуту сосредоточенности. Сейчас оно отрешено от всех земных забот.

— Вчера читала снова «Демона». «И будешь ты царицей мира, подруга первая моя...» Зачем мне целый мир? Мне нужен целый человек... Только один, но целый, живой... И чтобы был мой... Тогда и мир будет наш...

Вздымаются серые барашки волн из-под крыла «У-2», продолжающего идти над проливом. Курс на Крым!

Хроника. Бои за Крым. Высадка морского десанта в районе Керчи.

Шторм разбросал по заливу катера, мотоботы, танкеры.

— Эта зима запомнится нам надолго. Сначала там, за заливом, все принадлежало врагу. Потом удалось захватить полоску земли южнее Керчи. Но при высадке морского десанта поднялся шторм, немногие достигли крымского берега и закрепились на нем. Этот плацдарм в районе Эльтигена называют теперь по-разному: «Малая земля», «Огненная земля». Огня, действительно, хватает — десант блокирован немцами с суши, с моря и с воздуха...

Льет дождь. Серая пелена. Через нее виден аэродром неподалеку от залива, на нашем берегу. Стоят «У-2» на деревянной площадке, построенной для взлета,— все вокруг раскисло.

Командир полка (теперь уже майор) Бершанская то и дело выслушивает неутешительные рапорты:

— Товарищ командир полка! Высота облачности двести метров... Видимости почти нет... В мужском полку не летают...

— Так то в мужском! — Бершанская не теряет чувства юмора.

— Товарищ командир полка! Все самолеты завязли при рулежке.

— Доски! Доски под колеса! К площадке подруливать только по доскам!

— Товарищ командир полка! Завяз бомбовоз...

— Подносить бомбы на руках! Подвешивать в последний момент! Перед взлетом!

Наконец, с трудом отрывая колеса от раскисшей земли, поднимается первый самолет. Уходит в сторону моря. В облака.

— Командир полка сегодня нервничает. Командующий фронтом приказал выручать десант на том берегу. Именно нам — «У-2». Другие самолеты не поднимутся в такую погоду. Да и скорость у них слишком велика, чтоб сбросить груз точно. На маленьком пятачке...

Вооруженцы подвешивают к крыльям «У-2» необычный груз — контейнеры. Там, где обычно висят бомбы. Низкие облака плывут над землей.

— Мы знаем — у наших ребят на том берегу нет продовольствия, медикаментов. На исходе боеприпасы. Немцы сбрасывают над десантниками листовки: «Сдавайтесь! Вы обречены. Вам никто не поможет».

Стоят у самолета две девушки, ждут, когда погрузят ящики. Мы приближаемся к одной из них — это Наташа Меклин.

— Летаем теперь на Эльтиген, к морякам. Каждый день. Но сегодня нас вряд ли ждут: уж очень мерзко в небе. Сейчас полетит Наташа Меклин. С Ниной Реуцкой. Ну, ни пуха ни пера...

Небо совсем темно. Лучи немецких прожекторов упираются в облака. Гремят разрывы снарядов.

Маленькая мошка «У-2» скользит над самой водой... Метров тридцать, не более... Качаясь из стороны в сторону, как пьяный...

— Они идут под двойным огнем. С земли и с моря. Идут бреющим, напролом, то и дело меняя курс, чтобы спутать зенитчиков.

Но вот под крылом «У-2» зачернел берег. Немецкие катера с зенитками позади. Уже светлеют домики — это Эльтиген.

Наташа спрашивает в переговорную трубку:

— Нина! Не забыли загрузить тюк с воблой? А письма?

— Все в порядке, Наташа. Бери чуть левее.

«Подмаргивают» мигалки на крыльях «У-2», идущего почти над землей.

— Давай им покричим, а?..

— Ладно. Сейчас приглушу мотор.

Самолет планирует с приглушенным двигателем. Отваливаются контейнеры, летят вниз. И тотчас девушки весело кричат:

— Полундра!

— Лови картошку!..

Самолет возвращается. Ветер над проливом усилился. Знаменитый норд-ост... Самолет борется с ним, летит навстречу. Кажется, что он стоит на одном месте.

Стартовые огни на аэродроме горят непрерывно. Прожектор освещает посадочную полосу. «У-2» садится на нее. Бежит, сотрясаясь от порывов ветра.

— Сегодня возвращаться легко: горит приводной маяк — зовет домой. А так на аэродроме маскировка. Мигают лишь три огонька. Да буква «Т» загорается перед самым снижением, перед посадкой. В общем, как говорят девчата, садимся по папироске командира полка...

Х р о н и к а. Десантники в тельняшках, бескозырках, с автоматами выходят на берег.

— Когда Керчь была уже взята, к нам в полк заехал моряк с того берега. Интересовался: «Это кто же нам с неба кричал «полундра»?.. Консервы прямо на походную кухню сбросили... Почти в котел... Вот девчата!»

Женя Руднева стоит с подругами возле хаты. На ее гимнастерке уже два ордена.

— Вчера была на той стороне. Впервые ступила на крымскую землю. До сих пор я ее все только бомбила... А такой вот — не видела...

Женя обняла одну из подруг. Что-то говорит ей...

— Вечер был чистый, теплый. В бинокль виден разрушенный Аджи-Мушкай. Но о войне не хотелось думать. Майор Уваров принес мне букет подснежников... Первые вестники весны. Как я обрадовалась!..

Женя в новой группе подруг — молоденьких летчиц. Смеется, что-то отвечает.

— Сейчас сделала доклад молодым штурманам. Боюсь за новеньких, плохо обстрелянных... Когда идешь над целью в прожекторах, под огнем, минуты кажутся часами. Первый раз трудно выдержать. Сегодня буду «вывозить» еще одну новенькую, из пополнения.

Женя тормошит подруг...

Идет к самолету.

Женя задумчиво положила голову на лицо подруги.

Женя у памятника погибшим героям...

Совсем немного осталось после Жени этих фотографий — фотографий военных лет. И только в памяти подруг — ее последний день...

— Мы летели почти рядом. И вдруг самолет Жени схватили немецкие прожектора. Прямо над целью. Застрочил «Эрликон». Автоматическая пушка. Она словно швыряет вверх горсти песка. Каждая песчин-

ка — снаряд... Вдруг видим — на самолете красное пятно. Расплывается, как рана. И все же она успела сбросить бомбы. Накрыла цель. А потом... Пламя охватило самолет. Из кабины штурмана рванули ракеты — зеленые, белые, красные. Эти ракеты были у Жени в кармане. Она словно посылала нам свой последний привет...

Хроника. Стремительно движутся по степям Таврии танки с красными звездами. Проносятся над ними штурмовики. Бьют с моря тяжелые орудия кораблей.

Красное знамя взвивается над Сапун-горой.

— ...А спустя два дня началось наступление. Девятого мая был освобожден Севастополь. Война в Крыму окончилась. Но никогда еще так остро мы не чувствовали боль утраты. Полк без Жени — это невозможно! И никогда еще не чувствовалось так сильно, так могуче неудержимое приближение победы.

Тихо плещутся волны у ног. Летают чайки над водой. Дворцы на взморье, обращенные к солнцу. А море все набегает, набегает на берег...

— Жаль уезжать отсюда. Вот так. Сразу. Ведь многие из нас никогда не видели Крым, не купались в море... Но наша воздушная армия улетает на новый фронт — 2-й Белорусский. И наш полк — тоже...

Белоруссия — Польша, зима 1944/45-го

Хроника. Наступление в Белоруссии. Навстречу бойцам выходят жители разоренных сел и городов. Выходят партизаны.

По изломанной линии окопов в сопровождении офицеров проходит генерал Рокоссовский.

— Опять, как в сорок втором, все время меняем аэродромы. Только теперь мы идем вперед. Пехота посажена на колеса. Не угонишься... И вообще у нас такой фронт — 2-й Белорусский. И такой командующий — Рокоссовский...

На посадку заходит самолет. Планируя на последней прямой после разворота, летчик помигал огнями. Это просьба включить посадочный прожектор.

Самолет уже вот-вот коснется колесами земли, и вдруг дежурная по полетам крикнула отчаянно:

— Запретить посадку!

Погас прожектор, и тотчас взметнулась вверх красная ракета — опасность!

Самолет, прогудев над стартом, ушел на второй круг. Мягкий лунный свет осветил посадочную полосу и на ней, вдалеке, странный силуэт. Это идет через поле прямо на нас человек с поднятыми вверх руками. Длинная тень на фоне звездного неба...

И вот он уже перед нами — солдат в гитлеровской форме (хроника). Растерянная улыбка. Не то вздох, не то изумление:

— О, майн готт!

Перед ним стоят девушки-офицеры... Да еще без оружия...

— Какие только чудеса мы не видели на взлетной полосе!.. И волка... И корову... Но фашиста? Живого?!.. Наш первый пленный... Наш... Что ж... Ведь война идет к концу, и враг чувствует это.

И вот уже движется нескончаемая колонна пленных гитлеровцев. Понуро шагает на восток.

— Они еще, правда, огрызаются. И, попав в очередной «котел», палят по нашим «У-2». Тогда мы работаем как штурмовики: прочесываем лес. А иногда действуем даже, как пехота, если возникает непосредственная угроза аэродрому. И они сдаются. Недавно поймали даже генерала. Ей-богу...

Хроника. Идут, идут пленные. Вот группа высших офицеров. И генерал... Может быть, тот самый...

Старинная польская усадьба, тенистые широкие аллеи. Пруд перед домом с колоннами. Кувшинки. И это здесь — на дорогах войны... Среди пепелищ... Сказка...

— Мы живем здесь, у самых границ Пруссии. Хозяева бежали, и кто-то пустил слух, что в подвале тикает мина. Из дома нас выселили, спим на сене, смотрим, как



«К выполнению боевой задачи готовы!» Кадр из будущего фильма

солнце поднимается над прудом. И нам снятся хорошие и дурные сны... А дом не взрывается. Мы прозвали его «тик-так»...

Медленно движется на нас пруд... Падают листья клена... Уходит аллея... Остается позади...

— Этот парк нам не забыть. Здесь мы похоронили своих подруг — Таню Макарову и Веру Белик. Отсюда они летали в Восточную Пруссию. Это они первыми в нашем полку сбросили бомбы на землю врага. На его собственную землю. В последний полет их хотели послать на разных машинах, но они не согласились. Словно чувствовали... Ведь всегда вместе, почти три года... Пилот и штурман... Так и погибли. После этой ночи мы стали летать с парашютами.

В зеркальной глади пруда отражаются деревья... Аллеи... И белое здание с колоннами...

— ...Еще на Кавказе в 42-м Таня и Вера проложили маршрут на карте. Сюда, к границам Германии. И подсчитали, сколько придется лететь. Далековато... Особенно на «У-2». Но мы долетели!

Хроника. Бои за Варшаву. Истерзанный город под крылом. Самолеты пикируют, бомбят переправу через Вислу.

Падают с неба мокрые хлопья снега. Все развезло.

— Жители Варшавы потом рассказывали, как, укрывшись в развалинах, они наблюдали за нашими «У-2». Им не верилось, что наши маленькие беззащитные самолеты смогут атаковать фашистские переправы через Вислу.

Хроника. В предместьях Варшавы встречают наших бойцов. Беседуют польские женщины с советскими офицерами, с девушками в пилотках. На одной из площадей — уже танцы.

— Только не знали они, как подымались мы с раскисших аэродромов, подкладывая доски под колеса самолетов, как по восемнадцать раз подряд ходили на цель. И Катя Рябова, и Ольга Санфирова, и Руфа Гашева... Как утром валились с ног...

Хроника. Падают бомбы на железнодорожный узел. Полыхают внизу составы на путях.

— В ту ночь мы бомбили железнодорожную станцию Носельск под Варшавой; гитлеровские составы, шедшие к фронту. Первыми полетели Леля Санфирова и Руфа Гашева. Это их восемьсот тринадцатый боевой вылет. На «ПО-2», как теперь стали величать наш самолет.

«ПО-2» шел сквозь снежную пелену.

Внизу чуть поблескивала в ночи лента реки Нарев.

И вдруг тревожный голос:

— Леля! Правое крыло!..

— Вижу.

Справа в темноте занимался в воздухе пожар.

Устало, с перебоями работал мотор.

— Руфа!— скомандовала Санфирова.— Вылезай! Не дотянем...

— А ты?

— Прыгай!

Она неслась камнем к земле. В темноту. Долго. Потом над ней раскрылся купол парашюта.

— Парашют Руфы раскрылся не сразу. Дважды пришлось дернуть кольцо. Где Леля? Кто внизу? Свои или немцы? Ширина нейтральной полосы не больше трехсот метров. В какую сторону ползти?..

Парашют плавно опустился в темноте. Над землей стоял грохот. Казалось, стреляли со всех сторон. Вдалеке пылал костер — это догорал «ПО-2». Потом все смолкло. Не видно ни зги...

Тяжело дыша, Руфа поползла по мокрой земле. И вдруг удар о что-то металлическое.

— Мина!

Она замерла. Потом снова поползла. Хлюпала грязь. И вдруг невдалеке в темноте послышались голоса. Очень невнятные. Не разберешь. И вдруг отчетливо:

— Да ну тебя к...

Она закричала во весь голос, радостно:

— Послушайте, товарищи!

И в ответ:

— Давай сюда, родная! Давай!

И другой голос сразу:

— Стой! Осторожно! Тут мины!..

Стена из колючей проволоки. Быстрый пробег вдоль нее. Траншея в полумраке. И голоса:

— А унты где? Потеряла? На сапоги!..

— Выпить хочешь?..

— Нет...

И вдруг:

— А подружке твоей не повезло — подорвалась на минах...

И все последующее Руфа слышала уже через какой-то странный звон, словно раскалывалась голова...

— ...Она тоже пошла через минное поле. Но там были мины противопехотные, а ты наткнулась на противотанковые, потому и прошла...

Хроника. Последний салют над могилой. Из автоматов и пистолетов. Обнаженные головы.

— Прощай, Леля Санфирова... Прощай... И раньше было обидно умирать, но теперь особенно...

Стоит Руфа Гашева. Задумалась:

— Два дня я лежала с открытыми глазами. Ничего не помнила... Потом боялась, что не смогу подняться в воздух. Но все обошлось. Теперь летаю с Надей Поповой. Она тоже хорошая летчица. Храбрая. Хотя на Санфирову совсем не похожа. Но в полете я иногда называю ее Лелей.

Полк опять переброшен на новый аэродром. И грузовая машина везет летчиц на запад. Девушки сгрудились у кабины водителя, машут руками, смеются... А в кузове вещевые мешки. Штурманское снаряжение.

— Мы догоняем фронт. Он снова ушел вперед. Хорошо наступать! Наши мысли все чаще там, дома... И руки просят какой-нибудь женской работы.

Мчится грузовик с боевыми подругами. Здесь уже много новых, незнакомых лиц. Ведь в полк пришло еще одно пополнение.

Голос одной из подруг:

— Знаете, девочки! Говорят, даже командир не удержалась. Впервые в жизни вышивает болгарским крестом. Начальник штаба — незабудки, Анна Еленина — мак, а Ольга Фетисова читает им вслух. Не штаб, а прямо посиделки.

— А мы? Разве не вышиваем? Прямо в кабинах. Перед взлетом...

Колёса грузовика останавливаются.

Хроника. Перед нами небольшой польский городок периода войны. Снуют штабные машины. Проходят войска.

— Утром проснулись в небольшом польском городе Тухоля. Встали и вспомнили — а ведь сегодня 8 Марта. Значит, именинницы. 200 именинниц! И оказалось — каких! Вечером приехал к нам командующий фронтом Рокоссовский. Глянул на нас, улыбнулся и развел руками: «Да вы тут все, гляжу, орденоносные... Как хорошо, что вы такие!..»

Генерал Рокоссовский смотрит, улыбаясь. Протягивает коробочку с высокой наградой, жмет руку кому-то, не видимому нам...

— Командующий привез Золотые Звезды и ордена новым героям полка. Но из девяти Звезд он смог вручить только шесть — Жене Жигуленко, Ире Себровой, Наде Поповой, Руфе Гашевой, Кате Рябовой, Наташе Меклин...

Мы видим счастливые, улыбающиеся лица девушек — новых Героев Советского Союза.

— ...Трое стали Героями уже посмертно — Леля Санфирова, Таня Макарова и Вера Белик...

Их лица — Леля, Таня, Вера... А потом... лицо Жени Рудневой.

— А еще раньше звание Героя было посмертно присвоено Жене Рудневой. Настанет день, когда в нашем полку станет двадцать три Героя...

Германия, весна 1945-го

Хроника. Последние дни войны. Последние бои. Жестокие сражения в Восточной Пруссии. На Балтике...

Аэродром «ПО-2». Может быть, последний аэродром...

И снова сидят девушки на траве перед полетами. Ждут сводку погоды. И снова метеоролог демонстрирует штурманам карту. Опять у него смущенное лицо. Он так и остался единственным мужчиной в полку.

...8 мая ожидается... п-переменная облачность... В-ветер слабый... с-северо-западный...

Лица девушек. Веселые, оживленные.

— Позади последняя преграда — Одер. Мы базируемся севернее Берлина. Он уже взят, но мы летаем. Бомбим фашистскую группировку в порту Свинемюнде. Там еще фронт.

Разбегаются девушки к самолетам.

Выруливают на старт.

Лицо Иры Себровой в шлеме — у самолета. А рядом — в шлеме — другой пилот. Наташа Меклин. Ее лицо приближается к нам:

— Сегодня ночью мы опять летим с Ирой Себровой. Всю войну мы с ней рядом. Сначала летали вместе, первый год. Потом на разных машинах. Со штурманской профессией я давно рассталась. И у Иринки уже давно другой штурман. Она все такая же — скромная, милая. И первая в нашем полку по числу боевых вылетов. Этой ночью будет тысяча восьмой. Никто не сделал больше.

Рассвет встает над землей.

Под крылом самолета леса, озера, города с готическими шпилями. Парки.

— Наверное, еще долго, даже после войны будут нам сниться прожектора. Они преследуют нас наяву и во сне. Только закроешь глаза — и они сразу вспыхивают. Шарят... Шарят по лицу... Как живые... Но сегодня они почему-то исчезли.

«ПО-2» плывут над землей. Рядом. Как два друга.

— Отбомбившись, мы с Ириной, не сговариваясь, уходим от заданного маршрута. Впервые за всю войну мы нарушили приказ. Пошли на Берлин, чтобы увидеть его сверху. Самим. Увидеть за всех, кто не увидел...

Идут самолеты на небольшой высоте.

Хроника. Пригороды Берлина. Следы жестоких, кровопролитных боев. Обуглившиеся коробки зданий.

А вот и рейхстаг. И над ним — родное Красное знамя!..

А потом «ПО-2», сделав круг, заходит на посадку на своем аэродроме. И видно сверху, как рвутся на земле цветные ракеты. Одна за другой. Одна за другой...

— Что это? Неужели?..

Садится самолет. Бегут девушки в комбинезонах.

— На рассвете восьмого мая, узнав, что пришла победа, мы стреляли в небо из ракетниц. Без конца.. Это был наш салют. Мы провожали последнюю ночь войны. Последнюю!..

И вот уже весь полк выстроился на аэродроме, перед машинами, с которыми пройден долгий путь — от Кавказа до Одера.

В последний раз обводят взглядом свой полк, своих бойцов его командир, комиссар, начальник штаба.

Девушки стоят подтянутые, нарядные. И счастливые. У всех на груди ордена.

— В этот день мы впервые надели платья. Правда, форменные, с погонами. И вдруг почувствовали, как никогда, что мы женщины. Что нас ждут дома наши отцы и матери, наши любимые... Мы летели в Москву, на парад Победы... 46-й гвардейский Таманский ордена Красного Знамени и ордена Суворова комсомольский полк ночных бомбардировщиков. Позади двадцать четыре тысячи боевых вылетов... Три с лишним года боев... Тысяча сто ночей...

Летят «ПО-2»... Звено за звеном... Эскадрилья за эскадрильей... Весь полк...

И вот, в заключение, на экране появляется своеобразное послесловие — «анкета» героинь нашего фильма. Фото и титры. На одной стороне кадра лица летчиц 46-го гвардейского Таманского авиаполка в годы войны, на другой они сегодня. И очень скупые сведения о них. А если летчицы нет уже в живых, то справка — напоминание о том, где погибла, где

похоронена. И памятник... Их немало, этих памятников, на дорогах войны — в станицах, поселках, у нас и за рубежом. Всюду, где воевал 46-й...

Что же стало с боевыми подругами? На этот вопрос очень скупо ответит наша «анкета».

Командир полка Евдокия Бершанская — ныне член Советского Комитета ветеранов войны. У нее двое детей. Муж — полковник Бочаров, командир «братцев», мужского полка «ПО-2», базировавшегося по соседству.

Начальник штаба Ирина Ракобольская — кандидат физико-математических наук. Преподает в МГУ. У нее двое детей.

Ольга Санфирова — погибла в декабре 1944 года в Польше.

Марина Чечнева — член президиума ЦК ДОСААФ, заместитель председателя Общества советско-болгарской дружбы. Заслуженный мастер спорта СССР. У нее двое детей.

Евдокия Носаль — погибла в апреле 1943 года под Новороссийском.

Ирина Каширина — погибла в районе Крымской на Кубани, в июле 1943 года.

Хиваз Доспанова — окончила Высшую партийную школу. Партийный работник. Живет в Алма-Ате. Воспитывает двоих детей.

Руфина Гашева — окончила Институт иностранных языков, редактор военного издательства. Замужем за бывшим «братцем» летчиком Михаилом Пляцем. У них двое детей.

Галина Докутович — погибла на Кубани, в районе станицы Крымской, в июле 1943 года.

Екатерина Рябова — кандидат физико-математических наук. Доцент. Вышла замуж за Григория Сивкова. Он дважды Герой Советского Союза, ныне кандидат технических наук. Преподаватель военной академии. У них двое детей.

Юлия Пашкова — погибла под Краснодаром, в марте 1943 года.

Мария Рунт — бывший парторг полка. Окончила Академию общественных наук при ЦК КПСС. Доцент кафедры русской и зарубежной литературы в Куйбышевском пединституте.

Евгения Руднева — погибла под Керчью в апреле 1944 года.

Вера Белик, Татьяна Макарова — погибли в августе 1944 года. И памятник им — в Польше.

Евдокия Пасько — кандидат физико-математических наук, преподаватель Московского высшего технического училища имени Баумана.

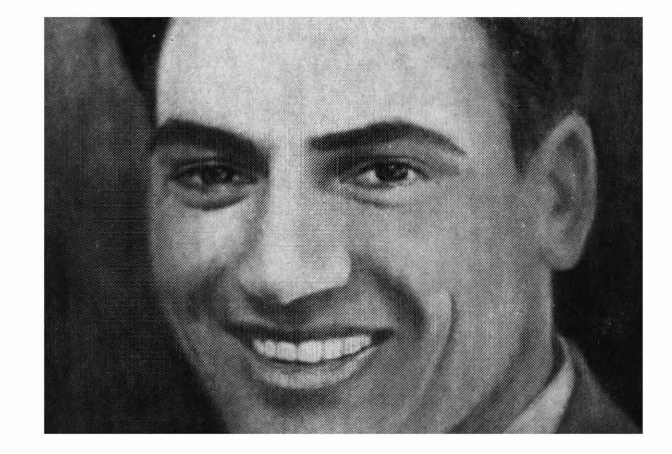
Наталья Меклин (Кравцова) — литератор. Член Союза журналистов СССР. Автор книги «От заката до рассвета...», рассказавшей о боевой деятельности родного полка.

А потом сразу — на весь экран: десятки других небольших фотографий — девушек 46-го гвардейского полка... В войну и сегодня.

Голос диктора-мужчины:

— Вы можете встретить их сегодня повсюду, в самых разных уголках нашей страны — боевых подруг — бывших летчиц 46-го авиаполка... На заводах, стройках, в институтах... или просто дома... С детьми... С внуками. Они живут рядом с нами. Они живут среди нас...

Кадры из кинокартин, отмеченных на Всесоюзном смотре документальных фильмов, посвященных труду и жизни рабочего класса (Свердловск, 1970)



Первая премия

«БЕЗ ЛЕГЕНД» (Куйбышевская студия кинохроники). Сценарий А. Сажина. Режиссеры Г. Франк, А. Бренч, А. Сажин. Операторы С. Горбачев, Ф. Робинсон, И. Коловский



Вторая премия

«НА ЗЕМЛЕ ТЮМЕНСКОЙ» (Свердловская киностудия). Режиссер-оператор И. Персидский



Третья премия

«ВАХТА» («Киргизфильм»). Автор-режиссер А. Видугирис. Оператор К. Орозолиев

Индекс
70402